

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA GERAL E ROMÂNICA



DA CRIATIVIDADE LINGUÍSTICA À TRADUÇÃO
UMA ABORDAGEM DAS UNIDADES POLILEXICAIS EM MIA COUTO

Guilhermina Jorge

Doutoramento em Linguística – Linguística Aplicada

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA GERAL E ROMÂNICA



DA CRIATIVIDADE LINGUÍSTICA À TRADUÇÃO
UMA ABORDAGEM DAS UNIDADES POLILEXICAIS EM MIA COUTO

Guilhermina Jorge

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Margarita Correia,
especialmente elaborada para a obtenção do grau
de doutor em Linguística – Linguística Aplicada.

2014

À Inês

e à mãe Maria
(*in memoriam*)

Sempre fazendo ressurgir a memória inesgotável
das palavras, com José Craveirinha:

*As palavras mesmo estranhas
Se têm música verdadeira
Só precisam de quem as toque
Ao mesmo ritmo para serem
Todas irmãs.*

*Eis que num espasmo
De harmonia como todas as coisas
Palavras rongas e algarvias
ganguissam
Neste satanhoso papel
E recombina o poema¹*

E com Mia Couto, em *O Fio das Missangas*,
negociamos para divinizar a palavra:

*O que havia feito era comerciar palavra, em
negoceio de sentimento. Falar é outra coisa, vos
digo. Dessa vez, com esse homem, na palavra eu me
divinizei. Como perfume em que perdesse minha
própria aparência. Me solvia na fala,
insubstanciada.*

¹ Craveirinha (1982), “A fraternidade das palavras”, in *Karingana ua Karingana*, p. 151.

Agradecimentos

À minha mãe. Desconhecendo as letras introduziu-me nelas e libertou-me sempre da azáfama quotidiana para me permitir conquistar a capacidade de construir um mundo novo, “colorido” dizia a mãe, em contraste com o seu mundo “tamizado de cinzas”. Foi ela que abriu espaços para novas conquistas e fez bailar diante dos meus olhos as letras e os números.

À Inês. Com paciência aceitou as ausências, as discussões encurtadas, a indisponibilidade crescente dos últimos tempos, e sobretudo as viagens que não fez. Mas também foi bom para ela, ganhou em liberdade, em diminuição dos estados de alma e de melancolias. Risos, alegrias, e também as tristezas passageiras, constituíram o antídoto natural das minhas angústias.

A toda a família agradeço o apoio incondicional, e ao Carlos a disponibilidade constante, a prontidão na resolução imediata dos problemas informáticos e a sua crença nas minhas capacidades.

Aos amigos, dentro e fora da Faculdade, deixo uma mensagem forte de amizade. Elas e eles lançaram à minha volta estilhaços de felicidade necessários para eu acreditar nas minhas potencialidades.

Aos meus colegas, aos meus superiores, à Instituição em geral, deixo uma palavra amiga pela forma como por todos fui carinhosamente tratada ao longo de mais de vinte anos, fazendo-me sentir em casa.

Às minhas alunas e aos meus alunos, por quem fui sempre acarinhada, por quem amei e amo este espaço, a todos eles agradeço a motivação, a alegria e o prazer de ensinar, que ano após ano, semestre após semestre, foram alumando de forma consciente o meu dia-a-dia. Nunca saberei encontrar as palavras para agradecer os sorrisos e os brilhos dos olhares sem os quais me seria penoso viver.

Na minha família, nos meus amigos e nos meus alunos encontro a força necessária para afrontar a lisura aterradora e abismal que a cada esquina explode. Sinto-me bafejada

pela sorte porque estou rodeada de pessoas que gostam de mim e me redirecionam, sem mãos e sem autoridade, por um trilho tranquilo.

À minha orientadora agradeço as suas palavras, os seus silêncios, os seus incentivos e a sua capacidade de deixar-me seguir em liberdade o meu caminho. Nos dois últimos anos de trabalho de doutoramento aconteceram algumas situações ingratas que roubaram parte da minha disponibilidade. Mas mesmo nessas situações, a minha orientadora soube ser minha amiga, mas soube também encontrar as palavras para me obrigar a olhar em frente e segurar as rédeas das minhas opções. Devo-lhe, em grande parte, estar aqui hoje. Obrigada, Margarita.

Rodeada de pessoas únicas, é também uma honra para mim dizer que convivi ao longo dos últimos anos com uma escrita que hoje continua a seduzir-me, vivi uma relação apaixonante com as palavras de Mia Couto.

Às minhas amigas que leram o texto e com um olho sempre atento me fizeram chegar as suas críticas e observações.

À Su, por continuar a ser minha mana, minha amiga e minha “psiquiatra” e ao Mário por ter a paciência de me ouvir quase todos os dias!

Da criatividade linguística à tradução

Uma abordagem das unidades polilexicais em Mia Couto

Resumo

O estudo que apresentamos é sobre criatividade e a sua motivação no léxico, em particular na neologia estilística, amálgamas e fraseologias, com base em dados de Mia Couto. Descrever-se-ão as diferentes manipulações que o autor opera sobre as unidades lexicais e fraseológicas, tentando entender como funcionam e preenchem os objetivos estilísticos pretendidos.

O objetivo principal da presente tese é demonstrar que o exercício da tradução pressupõe um conhecimento profundo do texto a traduzir que se realizará através da leitura e da desconstrução do processo de escrita, através da identificação das marcas criativas do sujeito, para depois reconstruir o texto na língua-alvo, tendo em conta que o texto a traduzir apresenta alteridades.

Do objetivo principal decorre a importância das opções linguísticas, que se situam nas margens da convencionalidade, e a construção das significações que as opções linguísticas acarretam quando confrontadas com a língua, entidade abstrata e partilhada pelos falantes.

Ao longo da presente tese, permanece em filigrana o objetivo acima enunciado. É nossa intenção mostrar que o conhecimento explícito dos mecanismos linguísticos pode ser uma mais-valia para a tradução literária. A análise das traduções francesas das obras de MC pretende mostrar que quando o conhecimento explícito não existe por parte dos tradutores, as perdas de conteúdo, sentido e intencionalidade discursiva tendem a aumentar.

As opções linguísticas do autor evidenciam o conceito de criatividade que será analisado no capítulo 1. No capítulo seguinte, far-se-á uma introdução ao autor, à obra e a respetiva contextualização. No capítulo 3, propõe-se estabelecer relações entre a criatividade linguística e o discurso literário através duma análise da língua de MC. O capítulo 4 incidirá na relação entre criatividade e tradução.

O último capítulo conterá três experiências de tradução: experiência 1 – tradução de amálgamas, experiência 2 – tradução de fraseologia e experiência 3 – tradução de textos curtos de Mia Couto. Procurar-se-á refletir sobre o perfil do tradutor, um perfil exigente e dinâmico e inserido em pressupostos de aceitação da diferença (alteridade).

Palavras-chave: tradução; criatividade; Mia Couto; discurso; amálgama; fraseologia.

De la créativité linguistique à la traduction

Une approche des unités polylexicales dans l'œuvre de Mia Couto

Résumé

L'étude que nous présentons est sur la créativité et sa motivation dans le lexique, plus spécifiquement en néologie stylistique, les mots-valise et les phraséologies, à partir de données de Mia Couto. Les différentes manipulations que l'auteur élabore sur les unités lexicales et phraséologiques seront décrites, et nous serons amenés à nous interroger sur leur fonctionnement et sur les objectifs stylistiques prétendus.

L'objectif principal de cette dissertation est de démontrer que le travail de traduction présuppose une profonde connaissance du texte à traduire qui trouvera des échos dans la lecture et dans la déconstruction du processus d'écriture, par l'identification des marques créatives du sujet, pour reconstruire le texte dans la langue-cible, en tenant compte que le texte à traduire présente des altérités.

De cet objectif général découle l'importance des options linguistiques, qui se situent dans les marges de la langue standard, et la construction des significations que les options linguistiques entraînent quand elles sont confrontées avec la langue, entité abstraite et partagée par les sujets.

Au long de cette recherche, l'objectif cité dans le paragraphe précédent demeure en filigrane. Nous souhaitons défendre que la connaissance explicite des mécanismes linguistiques constitue une plus-value pour la traduction littéraire. L'analyse des traductions françaises de l'œuvre de MC veut montrer que quand cette connaissance explicite n'existe pas chez les traducteurs, les pertes de contenus, de sens et d'intentionnalité discursive seront nombreuses.

Les options linguistiques illustrent le concept de créativité qui sera analysé dans le chapitre 1. Le chapitre suivant propose une introduction à l'auteur, à l'œuvre et une brève contextualisation. Le chapitre 3 croise la créativité linguistique et le discours littéraire par une analyse détaillée de la langue de Mia Couto. Le chapitre 4 s'appuie sur la relation entre créativité et traduction.

Le dernier chapitre illustre trois expériences de traduction: expérience 1 – traduction de mots-valise, expérience 2 – traduction de phraséologies et expérience 3 – traduction de textes courts de Mia Couto. Nous réfléchissons sur le profil du traducteur, un profil plus exigeant et dynamique et qui présuppose l'acceptation de la différence (altérité).

Mots-clés: traduction; créativité; Mia Couto; discours; mot-valise; phraséologie.

From linguistic creativity to translation

An approach to polilexical units in Mia Couto

Abstract

The study we present is about creativity and its motivation in the lexicon, particularly in stylistic neology, blends and phraseologies, based on data from Mia Couto. It will describe the various processes that the author operates on the lexical and phraseological units, trying to understand how they work and meet the desired stylistic goals.

The aim of this dissertation is to demonstrate that the exercise of translation requires a thorough knowledge of the text to be translated that is done through reading and of deconstruction of the writing process, by identifying the creative marks of the subject, and then reconstructing the text in the target language, given that the text to be translated presents differences that characterize it and create its own identity.

From the overall aim stated above stems the importance of linguistic choices, which, in most cases, are located on the fringes of conventionality, and the construction of meanings that linguistic choices imply when confronted with the language, an abstract entity shared by its speakers.

The above-stated aim is always present throughout this dissertation. We intend to show that the explicit knowledge of linguistic mechanisms can be an asset for literary translation. The analysis of the French translations of MC's works intends to show that when the translators lack the explicit knowledge, the loss of content, meaning and discursive intentionality tends to increase.

The linguistic choices of the author show the concept of creativity that will be analyzed in Chapter 1. The following chapter provides an introduction to the author, his work and its context. Chapter 3 proposes to establish relationships between linguistic creativity and literary discourse through a detailed analysis of the language of MC. Chapter 4 will focus on the relationship between creativity and translation.

The last chapter will focus on three translation experiments: experiment 1 - translation of blends; experiment 2 - translation of phraseology; and experiment 3 - translation of short texts by Mia Couto. We will try to reflect on the profile of the translator, a demanding and dynamic profile, based on assumptions of acceptance of difference (otherness).

Key-words: translation; creativity; Mia Couto; discourse; blend; phraseologie.

Índice

Abreviaturas, siglas e convenções utilizadas.....	7
Quadros e Gráficos.....	11
Introdução.....	13
Capítulo 1 – Enquadramento teórico – da criatividade à tradução das unidades polilexicais.....	25
Introdução.....	27
1.1 Língua e criatividade.....	27
1.1.1 O carácter ilimitado da língua (ou a produtividade).....	41
1.1.2 A independência do controlo de estímulos.....	42
1.1.3 A adequação à situação.....	45
1.2 Criatividade e tradução.....	48
1.2.1 Da língua à transculturalidade.....	48
1.2.2 Uma travessia pelas “línguas”.....	55
1.2.3 Da língua aos textos.....	57
1.2.4 Travessia teórica.....	64
1.2.5 Traduzir o texto pós-colonial.....	76
1.2.6 Projeto global de tradução.....	82
1.3 As unidades polilexicais.....	84
1.3.1 Da unidade à polilexicalidade.....	85
1.3.2 Amálgamas e fraseologias – Unidades polilexicais?.....	88
1.4 Amálgamas e fraseologias em análise.....	91
1.4.1 As amálgamas - elementos de descrição e análise.....	91
1.4.2 As fraseologias – elementos de descrição e análise.....	100
1.4.2.1 Perspetivas teóricas – elementos para uma definição.....	103
1.4.2.2 Duas bibliografias sobre fraseologia.....	112
1.4.2.3 Pletora terminológica.....	114
1.4.2.4 Criatividade e fraseologia.....	116
1.4.2.5 Criatividade e transformação das fraseologias.....	118
(In)conclusões.....	122

Capítulo 2 – Contextualização e corpora	123
Introdução	125
2.1 Os textos pós-coloniais e a criatividade linguística	126
2.2 Mia Couto, um autor no contexto da literatura pós-colonial	128
2.3 Da oralidade à hibridez na obra de Mia Couto	133
2.4 <i>Corpus</i> : apresentação e descrição	144
Capítulo 3 – Criatividade linguística e discurso literário: a <i>língua</i> de Mia Couto	149
Introdução	151
3.1 Metodologia	155
3.2 A língua descrita por Mia Couto	156
3.3 Estudos sobre a língua de Mia Couto	168
3.4 À procura da língua de Mia Couto: esboço de uma descrição	177
3.5 O artesão da palavra e a reinvenção da linguagem	179
3.5.1 A neologia de autor: esboço de uma proposta de classificação	180
3.5.2 Quadro-síntese das <i>brincadeiras</i>	190
3.6 Língua criativa e originalidade	194
3.6.1 Análise quantitativa: amálgamas, derivações e fraseologias	195
3.6.1.1 Amálgamas	195
3.6.1.2 Derivações	198
3.6.1.3 Fraseologias	200
3.7 Análise da língua de Mia Couto	202
3.7.1 Derivação	202
3.7.1.1 Sufixação	202
3.7.1.2 Prefixação	209
3.7.1.3 Composicionalidade e decomposicionalidade	212
3.7.2 Amálgamas	215
3.7.3 Fraseologias	220
(In)conclusões	224
Capítulo 4 – Tradução e criatividade – análise comparativa de <i>corpus</i>	231
Introdução	233
4.1 Amálgama e tradução	234

4.2	As amálgamas em Mia Couto.....	241
4.2.1	Abordagem quantitativa das amálgamas por obra.....	241
4.2.2	Descrição do <i>corpus</i> : amálgamas e categorias.....	244
4.3	Amálgamas e tradução.....	246
4.3.1	Da amálgama-fonte à tradução.....	252
4.3.1.1	Da amálgama-fonte à amálgama-alvo.....	252
4.3.1.2	Da amálgama ao empréstimo: o caso dos nomes próprios.....	261
4.3.1.3	Da amálgama à palavra individual.....	267
4.3.1.4	Da amálgama à perífrase.....	273
4.3.1.5	Da amálgama à composicionalidade.....	274
4.3.1.6	Da amálgama às glosas.....	276
4.3.1.7	Da amálgama à analogia.....	279
4.3.1.8	Da amálgama à fraseologia.....	281
4.3.2	Amálgamas originais repetidas e tradução.....	283
4.3.3	Amálgamas e estratégias de tradução - síntese.....	286
4.3.4	Observações gerais.....	290
4.4	Fraseologia e tradução.....	295
4.4.1	Fraseologia e tradução – quadro teórico.....	301
4.4.2	Tradução fraseológica e terceira língua: algumas reflexões.....	303
4.4.3	Fraseologia e estratégias de tradução.....	304
4.4.4	Tradução e fraseologia: o provérbio e a expressão idiomática.....	310
4.4.4.1	A tradução do provérbio.....	312
4.4.4.2	A tradução da expressão idiomática.....	314
4.5	Observações.....	315
4.6	Fraseologia e tradução: a fraseologia em Mia Couto.....	316
4.6.1	Fraseologia-padrão.....	318
4.6.2	Fraseologia desconstruída.....	322
4.6.3	(In)conclusões sobre tradução e fraseologia.....	344
	Capítulo 5 – Experiências de tradução.....	347
	Introdução.....	349
5.1	Experiência 1 – Tradução de amálgamas.....	351
5.1.1	Tradução de amálgamas.....	354

5.1.2	Observações.....	362
5.2	Experiência 2 – Tradução de fraseologias.....	368
5.2.1	Tradução de fraseologias.....	369
5.2.2	Observações.....	385
5.3	Experiência 3 – Tradução de dois textos integrais.....	393
5.3.1	Um conto: “A menina sem palavra”	396
5.3.1.1	Análise do conto.....	396
5.3.1.2	Tradução do conto.....	400
5.3.2	Uma crónica: “Escrevências desinventosas”	403
5.3.2.1	Análise da crónica.....	403
5.3.2.2	Tradução da crónica.....	409
5.4	Reflexão sobre as experiências de tradução.....	410
	Conclusões.....	413
	Bibliografia.....	421

Anexos (ficheiro PDF com o título ANEXOS no CD ROM)

- Anexo 1 – Obras de Mia Couto
- Anexo 2 – Amálgamas - *Corpus* para análise estatística
- Anexo 3 – Derivações - *Corpus* para análise estatística
- Anexo 4 – Derivação I
- Anexo 5 – Derivação II
- Anexo 6 – Amálgamas
- Anexo 7 – Fraseologias
- Anexo 8 – Amálgamas repetidas nos originais
- Anexo 9 – *Corpus* bilingue/CHUR – Amálgamas e tradução
- Anexo 10 – *Corpus* bilingue/C – Amálgamas e tradução
- Anexo 11 – *Corpus* bilingue/TS – Amálgamas e tradução
- Anexo 12 – *Corpus* bilingue/VF – Amálgamas e tradução
- Anexo 13 – *Corpus* bilingue/VZ – Amálgamas e tradução
- Anexo 14 – *Corpus* bilingue/MMQ – Amálgamas e tradução

Anexo 15 – *Corpus* bilingue/UVF – Amálgamas e tradução
Anexo 16 – *Corpus* bilingue/CHUR – Fraseologias e tradução
Anexo 17 – *Corpus* bilingue/C – Fraseologias e tradução
Anexo 18 – *Corpus* bilingue/TS – Fraseologias e tradução
Anexo 19 – *Corpus* bilingue/VF – Fraseologias e tradução
Anexo 20 – *Corpus* bilingue/VZ – Fraseologias e tradução
Anexo 21 – *Corpus* bilingue/MMQ – Fraseologias e tradução
Anexo 22 – *Corpus* bilingue/UVF – Fraseologias e tradução
Anexo 23 – Empréstimos e outras oralidades
Anexo 24 – Questionário de Proust e de Pivot
Anexo 25 – Conto: “A menina sem palavra”; Crónica: “Escrevências desinventosas”
Anexo 26 – Pletora terminológica – Bibliografias
Anexo 27 – Florilégio terminológico

Abreviaturas, siglas e convenções utilizadas

(i) Siglas

Adj – Adjetivo

Adv – Advérbio

AEMO – Associação de Escritores Moçambicanos

AIP – Associação Internacional de Paremiologia

Cat. – Categoria

CLG – *Cours de linguistique générale* (Saussure)

CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

Det – determinante

EI/EIs – Expressão idiomática/Expressões idiomáticas

ELA – *Études de Linguistiques Appliquée*

EMR – Elisabeth Monteiro Rodrigues

F – francês/francesa

FLE – Francês Língua Estrangeira

FLS – Francês Língua Segunda

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

GRF – *Grand Robert de la Langue Française*

LA – Língua-alvo

LC – Língua de chegada

LF – Língua-fonte

LP – Língua de Partida

MC – Mia Couto

MPL – Maryvonne Lapouge-Pettorelli

N – Nome

OD – Objeto Direto

OI – Objeto Indireto

OuLiPo – Ouvroir de littérature potentielle

PB – Português do Brasil

PE – Português Europeu

PLG I – *Problèmes de linguistique générale* I (Benveniste)

PLG II – Problèmes de linguistique générale II (Benveniste)

PM – Português de Moçambique

Prep – Preposição

TALN – *Traitement automatique du langage naturel*

TLF – *Trésor de la Langue Française*

TSF – *Telefonia Sem Fios*. Rádio portuguesa fundada em 1989.

UCP – Universidade Católica Portuguesa

UNL – Universidade Nova de Lisboa

V – Verbo

VOP – Vocabulário Ortográfico do Português

VON-Mz – Vocabulário Ortográfico de Moçambique

(ii) Os livros de Mia Couto – siglas:

VA – *Vozes anoitecidas*

RO – *Raiz de Orvalho e outros poemas*

CHUR – *Cada Homem é uma Raça*

C – *Cronicando*

TS – *Terra Sonâmbula*

EA – *Estórias Abensonhadas*

VF – *A Varanda do Frangipani*

VZ – *Vinte e Zinco*

UVF – *Último Voo do Flamingo*

MMQ – *Mar me quer*

NBNE – *Na Berma de Nenhuma Estrada*

OGEOE – *O Gato e o Escuro*

URCTUCCT – *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*

OFM – *O Fio das Missangas*

CHP – *Chuva pasmada*

P – *Pensatemplos*

OPS – *O Outro Pé da Sereia*

OBP – *O beijo da palavrinha*

VDRD – *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*

J – *Jesusalém*

ESOFA – *E se Obama fosse Africano?*

PF – *Pensageiro frequente*

TCH – *Tradutor de Chuvas*

ACL – *A Confissão da Leoa*

- (iii) Obras de Mia Couto traduzidas para francês – a sigla é seguida de um “f” minúsculo (o “f” só será usado em caso de ambiguidade).

LBQf – *Les baleines de Quissico* (contém a tradução de *Cada Homen é uma Raça* e *Cronicando*)

TSf – *Terre somnambule*

VFf – *La véranda du frangipani*

CJCf – *Chroniques des jours de cendre* (corresponde ao livro *Vinte e Zinco*)

DVFF – *Dernier vol du flamand* (*O Último Voo do Flamingo*)

TTEf – *Tombe, tombe l'eau* (*Mar me quer*)

- (iv) Citações, datações e referências no corpo do texto – critérios para a sua apresentação.

- No corpo do texto as obras de Mia Couto são referidas através das siglas e da página, exemplo, VF 8 (*Varanda do Frangipani*, p. 8). A edição utilizada corresponde sempre à edição identificada na bibliografia.
- Abreviaturas utilizadas: s.n. (sublinhado nosso); i.a. (itálicos do autor); t.n. (tradução nossa); n.t. (a negro no texto), s.d. (sem data), ss. (seguintes).
- As entrevistas dadas por Mia Couto estão identificadas na bibliografia pela letra E e numeradas – e.g. E.1, E.2. Ver o ponto 2. da Bibliografia.

- (v) Os exemplos retirados das obras de Mia Couto que não façam parte integrante do *corpus* estarão identificados no texto através da obra e da página, por exemplo, *pronto-a-despir* EA 125. Se o mesmo exemplo se repetir ao longo do texto apenas será identificado (obra e a página) uma vez.

- (vi) A pesquisa no *corpus* deverá ser feita sem a identificação da flexão, por exemplo: para *pensamentar*, a pesquisa será feita através de *pensament*; *luzidiurnas*, através de *luzidiurn*; *quotinocturnos*, através de *quotinocturn*. Para as fraseologias, a introdução de uma parte da fraseologia permite aceder diretamente à fraseologia.

- (vii) Os empréstimos constituem um anexo (Anexo 23) à parte e são fundamentalmente constituídos pelas referências do autor em nota de rodapé ou pelas listas que se encontram no final de algumas obras.

- (viii) Utilizámos a nova ortografia no corpo do texto. No entanto, as citações em língua portuguesa que não estejam escritas ao abrigo do acordo ortográfico preservam a ortografia do autor.

- (ix) No volume dos Anexos, preservou-se a ortografia do autor.

Quadros e gráficos

1. Quadros

Quadro nº 1 – Travessia pela teoria da tradução

Quadro nº 2 – Amálgamas e designações

Quadro nº 3 – Composição e Amálgama

Quadro nº 4 – Fraseologias – diversidade terminológica

Quadro nº 5 – Mia Couto: original e tradução

Quadro nº 6 – Da *brinciação* aos contextos

Quadro nº 7 – Criatividade sintagmática

Quadro nº 8 – Empréstimos

Quadro nº 9 – Quadro-síntese das *brinciações*

Quadro nº 10 – Expressões e variantes

Quadro nº 11 – Prefixação

Quadro nº 12 – Sufixação

Quadro nº 13 – Amálgamas

Quadro nº 14 – Amálgamas e categorias

Quadro nº 15 - Fraseologias

Quadro nº 16 – Amálgama e sobreposições

Quadro nº 17 – Analogia I

Quadro nº 18 – Amálgamas - análise quantitativa

Quadro nº 19 - Amálgamas e categorias

Quadro nº 20 – Da amálgama à palavra individual

Quadro nº 21 – Da amálgama à palavra composta

Quadro nº 22 – Da amálgama à perífrase

Quadro nº 23 – Da amálgama à fraseologia

Quadro nº 24 – Da amálgama à glosa

Quadro nº 25 – Da amálgama a várias propostas

Quadro nº 26 – Da amálgama à amálgama

Quadro nº 27 – Amálgama e nomes próprios

Quadro nº 28 - Amálgama e palavra individual I

Quadro nº 29 - Amálgama e palavra individual II

Quadro nº 30 – Amálgama e tradução de palavras compostas

Quadro nº 31 – Analogias II

Quadro nº 32 – Definição de “idiom”

Quadro nº 33 – Expressão idiomática e provérbio

Quadro nº 34 – Fraseologia-padrão

Quadro nº 35 – Fraseologia-padrão e tradução

Quadro nº 36 – Fraseologia desconstruída e formas-padrão

Quadro nº 37 – Fraseologia desconstruída e tradução

Quadro nº 38 – Fraseologias e contextos

Quadro nº 39 – Amálgama e exercício da criatividade

Quadro nº 40 – Fraseologia e exercício da criatividade

Quadro nº 41 – “A menina sem palavra” – análise

Quadro nº 42 – “Escrevências desinventosas” – análise

2. Gráficos

Gráfico nº 1 – Amálgamas

Gráfico nº 2 – Amálgamas repetidas

Gráfico nº 3 – Amálgamas e categorias

Gráfico nº 4 – Derivação

Gráfico nº 5 – Nominalização

Gráfico nº 6 – Adjetivalização

Gráfico nº 7 – Verbalização

Gráfico nº 8 – Amálgamas e tradução

Introdução

Iniciamos a presente tese de doutoramento por uma breve travessia pessoal que, de certa maneira, justifica as opções processuais escolhidas e levadas a cabo neste trabalho.

Desde os anos 90, temos tido um contato direto com a tradução na FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), inicialmente com o Curso de Especialização em Tradução e mais tarde com a Licenciatura em Tradução, o Mestrado em Tradução e o Curso de Intérpretes de Conferência. A experiência de ensino do FLE (Francês Língua Estrangeira), sobretudo os níveis avançados dessa língua (Francês C1.1 e Francês C1.2), permitiram também o uso da tradução no espaço da sala de aula como recurso pedagógico para o ensino do FLE e, assim, fomentar a iniciação dos estudantes ao exercício da tradução.

Por razões de formação profissional, a linguística e o texto literário constituíram sempre âncoras dialógicas fulcrais para o ensino da tradução. Foram esses dois *instrumentos* que orientaram o nosso percurso e que foram trilhando as interrogações que emergem da tese de doutoramento. Por outro lado, desde a iniciação à experiência de tradução, tanto pedagógica como profissional, sentimos que a dificuldade da tradução se gerava nas operações linguísticas diversas que cada sujeito operava na língua e na multiplicidade de discursos que dela (da língua) sobressaíam, todos eles únicos, criativos e multifacetados.

Assim, é com o pressuposto fundamental de que traduzimos discursos e que o real objeto da tradução é o discurso, que entramos na pluralidade de discursos que se elaboram sobre tradução.

Deste ponto de vista, embora tenhamos consciência de que as palavras são apenas palavras e não têm de ter obrigatoriamente para todos os falantes as mesmas significações, parece-nos justo afirmar, desde já, que as expressões língua-alvo e língua-fonte (e todas as construções afins, na área da tradução, com língua²) não remetem para um objeto real e definido, mas para uma entidade abstrata e não passível de ser circunscrita.

Discurso? Do latim *discursus* (particípio de *discurrere* – *dis* (“fora”) + *currere* (“correr”); no sentido figurado, os vários pontos de vista de um mesmo assunto, *i.e.* a

² Veja-se a título de exemplo outros compostos ou outras colocações construídas com a palavra *língua*: língua falada e língua escrita, língua de chegada e língua de partida, língua primeira e língua segunda, língua A e língua B, língua ativa e língua passiva, língua forte e língua fraca.

expressão plural e variada de um mesmo tema.³ E esta diversidade interessa diretamente àquilo que constitui o nosso objeto de estudo.

No excerto que a seguir se apresenta, a noção de *discurso* adquire a sua função, na sua ligação à *parole* de Saussure, mostrando a antinomia entre *língua* e *discurso*, e entre Saussure e Benveniste, e tornando clara a importância da ação do sujeito para a formação do discurso e por outro lado a sua ativação em contexto:

(...) le discours est la mise en action de la langue par un sujet parlant, dans un contexte de communication vivante chaque fois différent, donc dans la situation d'intersubjectivité (PLG I, p. 266). Par ce concept, Benveniste déplace et renouvelle l'opposition saussurienne entre langue et parole: selon Ferdinand de Saussure, en regard de la langue, qui constitue le système, la structure socialisée qui s'impose à tous les sujets parlants, la parole était considérée comme le domaine flou et sans limites des réalisations individuelles de la langue. Seule la première pouvait faire l'objet de la description linguistique. Benveniste considère qu'il y a bien une « antinomie » entre langue et discours chez le sujet parlant, mais en revanche la parole du discours appartient à un système sémantique, que le linguiste doit aussi décrire. Pourquoi ? Il existe dans la langue des signes qui sont en quelque sorte des pièces figées, une fois sorties de leur contexte, et qui sont activées par la mise en discours. (Pinault 2013)

É esse discurso-ação, inscrito e agindo na sociedade, clamando e reivindicando a sua própria existência enquanto ato performativo⁴ que constitui o objeto da tradução.

Hors des circonstances qui le rendent performatif, un tel énoncé n'est plus rien. N'importe qui peut crier sur la place publique : «je décrète la mobilisation générale». Ne pouvant être acte faute de l'autorité requise, un tel propos n'est plus que parole ; il se réduit à une clameur inane, enfantillage ou démente. Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. Il n'a d'existence que comme acte d'autorité. (Benveniste 1966 : 273)

O nosso percurso profissional cedo se cruzou com as *estórias* de Mia Couto (MC). Ao longo dos anos 90 fomos-nos familiarizando com a escrita do autor ao sabor das publicações que iam acontecendo. Só nos anos 2000 é que os textos do autor começaram a surgir nas antologias de textos que preparávamos para os alunos. A seleção incidia inicialmente nos contos ou *estórias*, por serem textos curtos e permitirem a análise e tradução dum texto integral. Assim, *Cada Homem é uma Raça*,

³ Cf. CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, a entrada “Discours”: “Étymol. et Hist. XIII^e-XIV^es. [date du ms.] *descourir* « parler, converser » (*Renaut de Montauban*, éd. H. Michelant, p. 18, 13); 1559 *discourir* « traiter d'un sujet » (AMYOT, *Crass. ds GDF. Compl.*). Réfection d'apr. *courir* de l'a. fr. *descorre*, *discorre* « parcourir » (fin XII^es., *Dialogue Grégoire*, 20, 1 ds T.-L.), empr. au lat. class. *discurrere* « courir de différents côtés, se répandre », qui a pris à basse époque le sens de « parler ».”

⁴ Cf. Austin (1962) e Recanati (1982), por exemplo, sobre os verbos performativos.

Estórias Abensonhadas e *Contos do Nascer da terra* foram as primeiras obras que integraram a nossa reflexão tradutológica.

A escolha do autor respondia inicialmente ao encontro com uma língua diferente, que “mexia” com os convencionalismos da língua portuguesa e que obrigava os estudantes a pensar, a agir e a transformar a língua no exercício da análise e da tradução das obras. Os objetivos subjacentes a esta escolha eram claros:

- a escolha dos textos deveria levar os alunos a exercer uma atenção cuidada e refletida sobre eles; *i.e.*, os textos pressupunham obrigatoriamente uma metalinguagem e um pensamento sobre a língua e sobre as diferenças entre os discursos que pertenciam a essa língua;
- a ação, aparentemente lúdica, do autor sobre a língua facilitava a apropriação do texto e o aprofundamento dos conhecimentos linguísticos. Implicava ser capaz de verbalizar/construir, desverbalizar/desconstruir e reverbalizar/reconstruir e, por outro lado, gerar as motivações necessárias para os processos de aquisição/aprendizagem;
- a escolha permitia ainda olhar para o discurso específico de um autor como um material que cada sujeito-autor teria moldado como se se tratasse de um material plástico e aperceber-se que esse material reagia, de forma diferente, às ações de cada sujeito;
- a aceitação da língua como material maleável, é, do nosso ponto de vista, fundamental, para a introdução do termo criatividade, em sentido lato, e, assim, abrir os caminhos para pensar a língua nas suas transformações e nas suas ações quando transportada, através dos discursos transformados e transformadores, para a sociedade que os acolhe.

Em resumo, destacamos a necessidade de centrar a atenção do aluno na diferença e na ação. A atenção vai favorecer o empenho e gerar motivação e vontade de agir sobre a sua língua, através da reflexão e do pensamento, peças essenciais para a consolidação de informação e a aquisição de novos saberes. A escolha das obras de Mia Couto para uma introdução às questões sobre tradução recebiam uma forte adesão por parte dos alunos. Sentia-se uma forte motivação e uma participação rica na discussão sobre os problemas de tradução que a obra do autor levantava. Para além da leitura dos textos, era fácil pôr os alunos a pensar sobre as dificuldades inerentes ao processo de

tradução e a encontrar soluções para essas mesmas dificuldades. A obra do autor permitia, em resumo, formar aprendizes de tradução motivados, participativos, falantes capazes de apreender na língua de Mia Couto a sua alteridade, e dotados de grande curiosidade sobre o processo criativo do autor. Assim, a obra de Mia Couto conseguia gerar nos alunos a curiosidade sobre a língua e as suas diferenças, de forma mais transparente e motivada e transformá-los em bons leitores.

No momento de escolher um autor de língua portuguesa para este trabalho, cujo tema relacionaria tradução e criatividade, a escolha recaiu naturalmente sobre Mia Couto. O capítulo 3, “Criatividade linguística e discurso literário: a *língua* de Mia Couto”, ao analisar a língua de Mia Couto, ilustra as razões que nos levaram a seleccionar este autor e a associá-lo aos dois conceitos atrás referidos, tradução e criatividade.

A escolha de MC encontra também uma justificação profunda na nossa intenção de mostrar que o conhecimento explícito dos mecanismos lexicais constituem uma mais-valia para a experiência de tradução. A inexistência desse conhecimento explícito, ou de parte dele, acarreta perdas de conteúdo, de sentido e de intencionalidade discursiva. Assim, neste trabalho, defendemos que os tradutores precisam de ter uma sólida formação linguística. É essa formação que lhes permite aprofundar a experiência e a reflexão sobre tradução.

Uma outra razão, embora aparentemente lateral, justifica a nossa escolha. Uma escrita que evidencia o processo criativo e as opções de escrita, transformando o próprio discurso em metalinguagem, representa opções conscientes e refletidas sobre a língua e, por outro lado, ilustra, na perspectiva intralíngua, o trabalho hermenêutico, e abre pistas para o desbravar necessário e dinâmico na perspectiva interlínguas, *i.e.*, a tradução propriamente dita. Assim, embora acreditemos que qualquer texto literário cumpriria esta mesma função e exigiria do leitor-tradutor o mesmo trabalho de decifração das significações, a escolha de um texto que espelhasse a intervenção do sujeito sobre a língua em transformação facilitaria a adesão e motivação do leitor e a nossa enquanto investigadores. Por outras palavras, os textos de Mia Couto inscrevem, na sua essência linguística, não só o trabalho do escritor mas também o trabalho do tradutor, tornando o processo tradutológico mais transparente, aberto e coerente, e respondendo àquele que é

um dos debates antonímicos da tradução, formulado por Berman (1984: 16) no excerto seguinte:

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou de cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction il y a quelque chose de la violence du métissage.

Depois de escolhido o autor procedeu-se à leitura de todas as suas obras e à delimitação das obras e do período a analisar. As obras escolhidas foram as obras publicadas entre 1990 e 2000 em prosa. Considerou-se que um período de 10 anos cobria uma parte importante da obra do autor e era suficientemente longo e diversificado. Assim, ficaram de fora os dois primeiros livros do autor: *Vozes anoitecidas* e *Raiz de Orvalho e outros poemas*. O primeiro foi publicado em 1986 e, contrariamente aos livros publicados na década de 90, ainda não ilustrava o trabalho criativo das amálgamas e das fraseologias, que ao longo da leitura das obras até aos anos 2000 se afirmaram como os polilexemas que acabámos por selecionar para a análise. Essas unidades, que denominámos, em sentido lato, unidades polilexicais, são apresentadas no capítulo 1, “Enquadramento teórico – da criatividade à tradução das unidades polilexicais” e retomadas, numa perspetiva comparativa, no capítulo 4, “Tradução e criatividade – análise comparativa”. O segundo livro, *Raiz de Orvalho e outros poemas*, foi publicado pela primeira vez em 1983 em Maputo (Cadernos Tempo) pela Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), a primeira publicação da Editorial Caminho é de 1999. Foi com a poesia que Mia Couto se estreou no panorama literário.

De seguida procedeu-se à construção e organização do *corpus*, tendo em conta os objetivos principais subjacentes à elaboração do capítulo 3. Os objetivos centrais desse capítulo poderiam ser resumidos da seguinte forma: (i) mostrar a criatividade da língua de Mia Couto, (ii) afirmar a importância da análise do texto (linguística, semântica e estilística...) que deve preceder o ato da tradução, (iii) proceder à seleção dos itens a analisar. O capítulo 3 permitiu responder aos três objetivos enunciados e mostrar a importância do *corpus* para atestar as intuições linguísticas que a obra do autor suscitava junto dos leitores e dos investigadores.

O *corpus*⁵ foi organizado com base nos parâmetros enunciados no capítulo 2, “Contextualização e *corpus*”. Foram, desde logo, construídas todas as bases de dados, tanto as unilingues como as bilingues. Pareceu-nos importante, do ponto de vista do enriquecimento do conhecimento dos textos que as várias leituras impunham, a recolha cuidada e a organização dos dados. Para além da descrição das bases de dados, o capítulo 2 propõe uma breve contextualização do autor e das obras selecionadas no contexto do surgimento de uma literatura pós-colonial e identitária que se afirma através de uma intervenção ideológica (criativa) sobre a língua e que encontra laços de pertença linguística e de identidade com Angola e com o Brasil, restringindo-nos à realidade da língua portuguesa e às filiações do autor selecionado.

A presente tese é um trabalho transdisciplinar e transcultural, que cruza a análise linguística e a criatividade linguística, o texto literário enquanto objeto original e criativo, o português europeu e o português de Moçambique, a língua e a cultura, a tradução na dupla vertente de experiência e de reflexão. Assenta num primeiro pressuposto principal que se espelha na originalidade da escrita do sujeito, reflexo de uma identidade e de uma visão da representação do mundo, realizada através da seleção de categorias que resultam do olhar, das emoções e das sensações que o sujeito verbaliza no processo da escrita, agindo sobre a língua, apropriando-se da sua sintaxe, do seu léxico, da sua semântica, de forma a torná-la sua e nela verter a mensagem (ou as mensagens) que deseja transmitir. A escrita a que nos referimos é a escrita literária e é essa escrita que reflete a sua própria identidade.

Um segundo pressuposto que emerge do nosso raciocínio é a convicção de que uma língua natural só se realiza, não enquanto língua-padrão e partilhada por todos os sujeitos dessa mesma língua, mas enquanto língua flexível, em transformação, que resulta da apropriação de cada sujeito, e que isso tanto acontece na língua literária, como em qualquer outro tipo de língua. Uma língua “social”, contextualizada, tem pois pertença subjetiva e autoral, dado que transporta antes marcas idioletais, próprias do sujeito que a enunciou, ou do discurso em que se enquadra, e, nesse caso, transporta as marcas próprias desse discurso, às quais se acrescentam as marcas do sujeito.

⁵ O *corpus* é constituído pelas obras de Mia Couto publicadas entre 1990 e 2000 e pelas traduções francesas de algumas obras escolhidas para análise. As bases de dados serão apresentadas no capítulo 2.

Isto mostra a capacidade do sujeito em agir e transformar a sua própria língua – isto é, em ser criativo. Não se entende aqui a criatividade só como um puro engenho ou um rasgo de imaginação prodigiosa, mas antes como um trabalho sobre a própria língua. O que nos leva a inserir, nesta reflexão introdutória, um terceiro pressuposto que se baseia na relação entre a criatividade e a linguística. Do nosso ponto de vista, a criatividade está inscrita, de forma virtual, na própria língua, e compete ao falante agir sobre a língua para a tornar criativa. A criatividade (este conceito será retomado e pensado de um ponto de vista teórico no capítulo 1 – “Enquadramento teórico: Da criatividade à tradução das unidades polilexicais”) transforma a língua, de forma a deixar inscrita nela a pertença linguística e cultural do sujeito.

A língua, enquanto objeto identitário de um determinado sujeito, resulta de escolhas conscientes. E as escolhas traçam as histórias, ou como diria Mia Couto – as “estórias” – de cada sujeito. Os eufemismos tendem a suavizar a expressão⁶; veja-se, por exemplo, o uso da expressão “doença prolongada”, para falar de doenças ligadas a cancro. A escolha denota uma opção individual e social. O significado das palavras altera-se com a evolução da sociedade. “Impregnar” não tem hoje o significado de ‘tornar prenhe’; no entanto, num dado momento da história da palavra era esse o seu significado.

Importa ainda demonstrar que a criatividade linguística, na maioria dos casos, se inscreve na língua, aplica, muitas vezes por analogia, a mesma gramática para produzir palavras ou fraseologias que são recebidas, de forma quase natural, tanto pela língua como pelos falantes. Com isto não queremos dizer que as formas produzidas por criatividade sejam atestadas nas línguas. Todavia, são processadas e interpretadas pelos sujeitos sem que existam situações de incompreensão.

Uma língua resulta da ação que os sujeitos exercem sobre ela. Existe, tal como Saussure (1972: 30) defendia, um esqueleto, um alicerce, uma fundação que mantém a estrutura em pé e depois essas fundações são preenchidas de diversas maneiras, que alternam em função da própria alternância e diversidade dos sujeitos.

La langue n’est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l’individu enregistre passivement; elle ne suppose jamais de préméditation, et la

⁶ A morte pode ser suavizada por eufemismos, por exemplo, *falecer, ir para o céu, bater a bota, arrefecer o céu da boca, bater a asa, encomendar a alma a Deus, fazer tijolo, fechar os olhos, esticar o pernil, ir desta para melhor, ir para debaixo da terra, sair com os pés para a frente*.

réflexion n’y intervient que pour l’activité de classement (...). La parole est au contraire un acte individuel de volont  et d’intelligence (...).⁷

Este trabalho não pretende ser um trabalho sobre o pós-colonialismo, embora se insira nele pela escolha do autor. A escolha apoia-se em dois t picos fundamentais para o trabalho que nos propomos desenvolver – a criatividade e a tradução. A obra de M ia Couto, sobretudo no período selecionado, surgiu-nos, de facto, como um excelente *corpus* para a reflexão que nos propomos levar a cabo. As “brincriações” sobre a língua, enquanto processos de alargamento dos horizontes linguísticos e culturais do português, motivaram a nossa escolha.

Gostaríamos de realçar um outro aspeto importante que, de certa maneira, também justifica a nossa opção: embora criativa, transformando aparentemente e momentaneamente a tessitura do português, a língua de M ia Couto é recebida pelos sujeitos de forma natural. Existe uma espécie de “naturalidade” no uso dos processos “brincriativos”.

Ligando este aspeto de “naturalidade”   tradução, diríamos que, se MC é assim recebido pelos seus leitores, então a tradução terá de produzir o mesmo efeito nos leitores-alvo da tradução. E para isso acontecer, o tradutor de MC, ou, de um ponto de vista mais geral, o tradutor de um texto criativo, tem, porventura, um trabalho acrescido, mas tem sobretudo um papel de agente, isto é, aquele que age sobre a língua-alvo, desejavelmente na mesma proporção em que o autor agiu na língua-fonte.

  possível dizer que é sempre esse o papel do tradutor, na medida em que se traduzem discursos que interagem e agem socialmente, e um dos aspetos que os distingue é o uso que se faz da língua. Isto é, à partida, todos os discursos fazem uso da mesma língua; no entanto,   também essa língua que os distingue e os identifica enquanto discursos provenientes de um determinado locutor, ou grupo de locutores, e de uma determinada área e com uma mensagem específica. Meschonnic (1995: 514) resume, no título de um artigo, de forma brilhante, esta ideia da língua-a  o para a tradução, e que  , do mesmo modo, válida para a língua, na medida em que define a função das palavras - “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu’ils font”.

Interessa-nos o trabalho de M ia Couto por levar ao extremo o trabalho criativo sobre a língua, que por sua vez pressupõe criar novas significações, novas palavras,

⁷ O sublinhado é nosso. Pretende-se realçar o papel da “parole” de Saussure enquanto ato individual.

novas combinatórias, logo novas fraseologias, e novos sentidos e por tornar clara a ação sobre a língua, enquanto campo flexível e permeável à ação do sujeito.

Situar-nos-emos na tradução, delimitando a área da tradução de textos criativos, baseando-nos, para esse efeito, em textos literários. Acreditamos que são estes textos que constituem um campo inesgotável de criatividade e que nos servirão de suporte para pensar a relação entre a criatividade e a tradução, como o refere Marques (2013: 3).

Chaque écrivain a une position subjective par rapport à la langue et, même s'il est monolingue, il peut changer, transformer sa langue à la manière de James Joyce dans *Ulysse*, où l'auteur s'attaque littéralement à l'anglais en créant de nouveaux termes, de nouvelles tournures, en inventant tout un nouveau langage et en intégrant un véritable plurilinguisme interne dans son oeuvre. Des écrivains francophones comme Henri Michaux et Antonin Artaud ont procédé de façon similaire avec la langue française.

Matos (2001: 200) define a literatura como uma «arte verbal» – «a arte que se exprime pela palavra». E é essa palavra, ou essa “arte” que Mia Couto nos oferece ao longo dos seus textos. O texto literário espelha uma determinada estética através do uso que faz da linguagem. Reis (2008: 22) assim o afirma:

Na literatura manifesta-se ainda uma dimensão estética que, sendo decerto a mais óbvia, conduz a um domínio [...] que a encara fundamentalmente como fenómeno de linguagem ou, mais propriamente, como linguagem literária.

Em resumo, no primeiro capítulo proceder-se-á a um enquadramento teórico dos conceitos fundamentais que integram o título deste trabalho de reflexão – criatividade linguística, criatividade e tradução e unidades polilexicais, das quais destacamos as amálgamas e as fraseologias.

No capítulo seguinte far-se-á uma introdução ao autor, à obra e a respetiva contextualização pós-colonial para enquadrar a apresentação do *corpus* recolhido, a escolha das obras e das motivações subjacentes a essa escolha.

No capítulo 3 propõe-se estabelecer relações entre a criatividade linguística e o discurso literário através de uma análise pormenorizada da língua de MC. A análise geral incidirá sobre a neologia estilística do autor e far-se-á uma proposta de classificação das suas *brincadeiras*.

O capítulo 4 incidirá sobre a relação entre criatividade e tradução. Num primeiro momento serão analisadas as amálgamas e as estratégias de tradução adotadas nas obras traduzidas para a língua francesa. De seguida serão analisadas comparativamente as fraseologias e as estratégias de tradução utilizadas. Propõe-se, assim, uma análise

comparativa, original e tradução, fazendo o levantamento das estratégias tradutológicas e interrogando as estratégias utilizadas e o resultado em tradução.

O último capítulo incidirá sobre três experiências de tradução. A experiência 1 – tradução de amálgamas; a experiência 2 – tradução de fraseologias e a experiência 3 – tradução de dois textos integrais. Interrogar-nos-emos sobre a experiência de tradução e sobre o perfil do tradutor necessário – um perfil, decerto, mais exigente e dinâmico e inserido em pressupostos de aceitação da diferença (alteridade).

No final da tese pensar-se-ão as estratégias de tradução e a relação entre as estratégias e a criatividade, retomando, assim, o tópico com que se iniciou esta reflexão – criatividade e tradução.

Capítulo 1

Enquadramento teórico

Da criatividade à tradução das
unidades polilexicais

Linguistic creativity may sometimes seem like superficial word-play, yet in its most potent guises it has the power to change the way we see and represent the world.
(Veale, 2006:1)

Introdução

Neste primeiro capítulo, propomos um enquadramento geral dos temas que constituem o cenário da reflexão e que se movimentarão ao longo do trabalho de doutoramento, tentando encontrar as conexões que justifiquem a existência de cada tema nas suas relações com os outros e destacando o papel de cada um em particular.

Assim, *criatividade, tradução e língua* têm um lugar proeminente neste trabalho e destacam-se por partilharem entre eles todas as associações que emanam da cena reflexiva.

Os outros elementos, embora fundamentais e determinantes para as demonstrações que pretendemos levar a cabo, existem enquanto materiais elegíveis e elegidos que nos permitem trilhar um percurso exemplificativo, assente, em sentido lato, em materiais linguísticos, mas que em concreto, assenta numa língua determinada, pertencente a um autor e usada num discurso específico, neste caso, o discurso literário, situado num tempo e num espaço circunscrito.

1.1 Língua e criatividade

Iniciamos a reflexão sobre a criatividade por uma citação de Alexandre Castro Caldas que, embora muito geral, situa e relaciona a criatividade com elementos fulcrais para a sua concretização. A criatividade surge aqui associada a conceitos de base sem os quais a criatividade não é possível. Destacamos os conceitos de liberdade, de diversidade e de rutura (dos modelos instituídos).

Agora, o que é a criatividade? A criatividade é ser capaz de sair dos modelos estabelecidos e de ter alguma liberdade dentro da cabeça de forma a ter acesso a outras áreas de exploração do mundo que não são as habituais. A criatividade vai

reduzindo com a idade. À medida que vamos adquirindo mais conhecimentos vamos ficando cada vez mais restritivos na nossa forma de pensar (se não formos cuidadosos a gerir a nossa cabeça). E portanto vamos sempre arranjando soluções dentro das soluções que fomos aprendendo e que nos parecem as mais consensuais.⁸

Os conceitos acima enunciados constituem elementos de partida para a reflexão que pretendemos instituir sobre a língua.

Barthes (1973: 14) mostra que a realidade do texto, o prazer e a fruição dependem diretamente do ato de escrita:

Le texte que vous écrivez doit donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage (...).

É no ato de escrita que se consolidam os vários componentes que entram na construção da tessitura da língua e dos sentidos que daí emergem. Barthes (1973: 16) realça o processo individual de cada escritor através da sua relação com a própria escrita e da apropriação e desconstrução da linguagem.

Dans *Lois* de Philippe Sollers tout est attaqué, déconstruit: les edifices idéologiques, les *solidarités* intellectuelles, la séparation des idiomes et même l'armature sacrée de la syntaxe (sujet/prédicat): le texte n'a plus la phrase pour modèle; c'est souvent un jet puissant de mots, un ruban d'infra-langue. Cependant, tout cela vient buter contre un autre bord: celui du mètre (décasyllabique), de l'assonance, des néologismes vraisemblables, des rythmes prosodiques, des trivialismes (citationnels). La déconstruction de la langue est coupée pour le dire politique, bordée par la très ancienne culture du signifiant.

Yaguello (1981: 13), num livro introdutório à linguística, com um título sugestivo e criativo, *Alice au pays du langage*, defende que o conhecimento da língua é condição essencial para o desenvolvimento da capacidade criativa do sujeito ou da capacidade de construir jogos de palavras.

Le jeu de mots suppose une acquisition correcte du code, soustend cette acquisition, puis s'appuie dessus. Celui qui possède mal la langue en joue mal.

A autora (1981: 13) sugere, tal como outros autores, que os poetas e as crianças detêm essa capacidade criativa e é essa capacidade que lhes permite brincar com a língua. Assim, uma forma de preservação (cf. Castro Caldas), de manutenção da juventude cognitiva é a prática poética.

⁸ <http://hugopeepbox.wordpress.com/2013/04/01/entrevista-com-alexandre-castro-caldas/>. Consultado a 10 de setembro 2013.

Peut-être les poètes et les enfants, c'est-à-dire ceux, parmi les usagers de la langue, qui savent le mieux en jouer et en jouir, en ont-ils plus à nous apprendre sur le langage que les spécialistes.

Interessa-nos registrar aqui a tese defendida por Yaguello (1981) ao longo do livro. Nessa tese encontra-se enunciada, de forma explícita, uma isotopia, que partilhamos, e que se encontra implícita no trabalhos que propomos (mas que se encontra também de forma explícita em vários momentos do percurso que delineámos). O tradutor, enquanto utilizador da língua, tem de deter um conhecimento profundo das línguas com que trabalha. Esse conhecimento é fulcral para o trabalho de tradução e para o trabalho criativo que lhe é exigido. Tem pois, do nosso ponto de vista, de “en jouer et en jouir” [da língua], sem esse prazer e essa fruição o trabalho de tradução será sempre um exercício inacabado e imperfeito.

Telle est la thèse à l'origine de ce livre: le jeu avec les mots, se fondant sur une activité inconsciente, révèle la compétence linguistique du sujet parlant et nous permet par là même de poser la fonction poétique, à laquelle se rattache la fonction ludique, comme centrale parmi les diverses fonctions du langage. (Yaguello, 1981: 15)

A linguística e o conceito de criatividade que lhe está associado serão, na perspetiva de Yaguello (1981: 15), abordados a partir do desvio, ou, como refere Mia Couto, através da “transgressão”⁹.

C'est pourquoi je prendrai constamment comme point de départ l'exception, la deviance, plutôt que la norme.

A criatividade defendida por Yaguello (1981) é associada aos jogos de linguagem que rompem com a língua normativa e introduzem na língua elementos dissonantes, transgressores ou desviantes.

O conceito de ‘criatividade’ tem, no passado e no presente, uma multiplicidade de definições que diferem em função da área científica que cobrem, como por exemplo, a psicologia (Bruner 1986), a psicanálise (Delgado 2012), a neurologia (Damásio 2001), a filosofia (Descartes 1637), a linguística (Pinker & Jackendoff 2005; Everett 2009; Chomsky 1986).

⁹ Embora retomemos posteriormente o conceito de “transgressão” em Mia Couto, propomos desde já uma primeira explicitação do conceito dada pelo autor na citação seguinte, retirada de uma entrevista de MC (E.10): “A escrita é sempre uma insubordinação. Transgride-se sempre qualquer coisa, porque o escritor vive a descoberta da sua própria individualidade. Ele transgride contra as forças normativas que nos forçam à diluição, a que usemos a língua como instrumento utilitário, convencionado e regulamentado. O escritor tem que criar uma língua dentro dessa língua”.

Outras palavras lhe estão geralmente associadas e entram, na maioria dos casos, nas definições propostas. Assim, criatividade estabelece relações com inovação, inventividade, engenho, imaginação, originalidade, e outras palavras que cobrem o mesmo campo semântico.

Na linguística o conceito de criatividade surge ligado ao conceito de ‘produtividade’. É na relação entre ‘produtividade’ e ‘criatividade’ que se geram interrogações, como refere Bauer (2001: 64):

For some of these authors (e.g. Lyons 1977) creativity and productivity are complementary terms, indicating distinct ways of coining news forms or uses for them; for others (e.g. Van Marle 1985), ‘creativity’ is a superordinate term with ‘productivity’ as its hyponym. Clearly, either usage is justified, since these terms are defined within a particular theory, but I propose that CREATIVITY and PRODUCTIVITY should be taken as hyponyms of INNOVATION, and distinguished according to whether or not rule-governedness is envisaged.

Como veremos, a criatividade pretende afirmar-se na linha de pensamento proposta por Bauer (2001) e que reencontramos nas propostas tanto para o português (cf., por exemplo, Correia 2003) como para o francês (cf. Dal 2003)¹⁰.

Wray e Perkins (2000: 11) afirmam que uma grande parte da linguagem enquanto ato de comunicação corresponde a um percurso entre processos criativos e processos holísticos, isto é, a totalidade dos processos:

The advantage of the Creative system is the freedom to produce or decode the unexpected. The advantage of the holistic system is economy of effort when dealing with the expected.

A criatividade que é introduzida é o conceito que se encontra na língua enquanto objeto dinâmico e na relação entre dois elementos aparentemente contraditórios – a liberdade e as restrições combinatórias.

Estas contradições aparentes ilustram as complexidades que regem uma língua, que, de certa maneira, justificam que Pinker (1999: ix-x) qualifique a linguagem de “mixture of mathematical beauty and human quirkiness”.

A língua tem uma propriedade combinatória que está na origem da criatividade e que lhe é intrínseca. É a junção dos elementos que a constituem e das regras que regem as relações entre estes elementos. A especificidade das relações entre elementos e regras é a geração de produtos infinitos a partir de objetos finitos. Isto constitui uma das

¹⁰ Dal (2003) argumenta a sua reflexão na base da complementaridade proposta por Lyons (1977).

propriedades das línguas naturais e esta propriedade está na base da criatividade. Esta propriedade é resumida em Pinker (1999: 7):

Grammar is an example of a combinatorial system, in which a small inventory of elements can be assembled by rules into an immense set of distinct objects. Combinatorial systems obey what Milner (1991) calls the Exponential principle: The number of possible combinations grows exponentially (geometrically) with the size of the combination. Combinatory system can generate inconceivably vast numbers of products.

Uma língua constitui um campo inesgotável de prazer e, ao mesmo tempo, uma senda de mistérios por desvendar. À imagem dos mistérios ainda existentes sobre o cérebro, a língua constitui um objeto dinâmico, é dotada de uma criatividade ilimitada.

Pretende-se mostrar que a criatividade é inerente à própria língua e constitui uma capacidade da linguagem do ser humano. Começaremos por demonstrar, baseando-nos fundamentalmente nas perspetivas chomskianas abordadas e desbravadas por vários investigadores, que a criatividade está inscrita na linguagem humana, é uma das suas características, e que todo e qualquer falante possui essa faculdade criativa que intervém, como veremos, a vários níveis linguísticos.

Para tornar mais claro o raciocínio sobre a criatividade e para integrá-lo numa perspetiva mais ampla, diremos que é esta capacidade criativa, própria e inerente à língua e comum a todos os sujeitos, que permite a afirmação criativa dos escritores e que justifica ou explica as colocações¹¹ como “escrita criativa”, “autor criativo”, “texto criativo”, “língua criativa”, entre outras. No entanto, afastamo-nos parcialmente da “Creative Writing” enquanto experiência sobre o processo de escrita e privilegiamos o desenvolvimento da capacidade criativa através do pensamento e da ação sobre a própria língua, seguindo a linha descrita por Luísa Costa Gomes nas Oficinas que organizou para o Ensino público.

(...), é evidente que os princípios da Creative Writing são úteis a quem pretenda fazer experiências de escrita. São regras importantes, daquelas que se deve conhecer, quanto mais não seja para as subvertermos. Normalmente uso alguns exercícios típicos da escrita criativa, mas na Oficina de Escrita Lúdica (Básico e Unificado) recorro bastante mais a exercícios de constrangimento usados pelo

¹¹ Luísa Costa Gomes (Cf. *Noesis*, Revista trimestral, n.º 72 janeiro/março, 2008, Ministério da Educação, Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Dossier Escrita Criativa) associa a noção de “escrita criativa” a “escrita literária”: “Antes de mais, a expressão escrita criativa sempre me pareceu pleonástica. (...), para realçar a especificidade desta escrita prefiro chamar-lhe escrita literária. E ainda por outro motivo: não é por acaso, parece-me, que a escrita criativa (a Creative Writing) conseguiu de algum modo lugar na escola.”

OuLiPo¹² (*Ouvroir de littérature potentielle*), de Raymond Queneau, François le Lyonnais e Georges Pérec, entre outros. À pragmática da escrita criativa, os oulipianos contrapõem a sua “literatura voluntária” de exercícios de estilo e jogos combinatórios. São acrósticos, brincadeiras com palavras, escrita a partir de gestos, *cadavres exquis*, invenção de línguas, etc.¹³

Assim, todos os falantes de uma determinada língua têm, virtualmente, a mesma possibilidade de acesso à criatividade, a mesma capacidade (inata) de se tornarem escritores famosos, oradores brilhantes ou argumentadores inteligentes, capazes de seduzir os outros falantes e plateias inteiras pela explanação direta da sua criatividade.

Dito de outro modo, o escritor adquire um espaço de relevo porque exercita a sua capacidade criativa, nas múltiplas vertentes da linguística, de forma mais motivada e dinâmica do que os outros falantes, capacidade que lhe proporciona, assim, o uso de formas lexicais, fraseológicas, sintáticas e até fonológicas, nunca antes realizadas, criativas (quando comparadas com o uso comum da língua) e adequadas a um determinado contexto, neste caso o texto literário.

No entanto, esta exercitação não difere de qualquer outra forma de exercitação individual de qualquer sujeito, que, perante uma determinada situação, aciona uma série de decisões que estejam de acordo com a situação particular em que ocorre.

A diferença não se gera na especificidade da língua utilizada mas apoia-se em outros parâmetros extralinguísticos, como por exemplo, o grau de instrução, a experiência de leitura, o acesso aos livros, a existência de uma mensagem, isto é, ter uma mensagem a transmitir – e estes são apenas alguns dos parâmetros que constroem a mente do escritor, transformando-o num “malabarista-linguista”, capaz de inserir na língua, e o escritor não precisa de ser um Luandino Vieira, um Mia Couto ou um Guimarães Rosa, “criatividades”¹⁴, elementos que são integrados no produto linguístico desse autor e lidos pelos outros falantes como pertencendo única e exclusivamente a esse escritor, e que, posteriormente, dependendo do grau de uso e da intervenção dos falantes da língua, poderão integrar o léxico e ser partilhados por outros falantes, passando por várias etapas até à lexicalização sintática, semântica, morfológica,

¹² O OuLiPo foi criado pelo matemático François le Lyonnais e pelo escritor Raymond Queneau em 1960. O grupo representava uma espécie de ateliê de literatura experimental, baseado em restrições formais.

¹³ Cf. *Noesis*, Revista trimestral, nº 72 janeiro/março, 2008, Ministério da Educação, Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Dossier Escrita Criativa.

¹⁴ As crianças detêm também uma forte capacidade criativa e partilham com os “amantes” da língua uma competência lúdica extraordinária e comparável e que retrata, de certa maneira, o exercício dos escritores sobre a língua, o que reforça a perspetiva de Castro Caldas de que falámos anteriormente.

conforme o tipo de estrutura de que falamos. A língua surge como um campo flexível que necessita de ser trabalhado para nela caberem as mensagens que emergem do pensamento do escritor. E é isso que afirma Mia Couto no excerto seguinte:

(...) ser de fronteira, situado entre vários territórios (...) contrabandista entre dois mundos (...) que tem algo de conflituoso, pensei que tinha que inventar um outro personagem dentro de mim e que criar uma língua para mim próprio, mas hoje penso que já não é uma questão particular minha. Todo o escritor é posto perante o mesmo problema, todo o escritor inventa uma língua que é sua, ele pode não transgredir a norma gramatical, pode ser obediente em relação às regras de trânsito da língua mas no fundo tem que introduzir qualquer coisa que faça essa ruptura com a língua funcional que é a língua do quotidiano. Para falar do que quero tenho muitas vezes de buscar a palavra que não existe (...).¹⁵

Começaremos por observar o conceito de criatividade inerente à própria língua, isto é, a língua é por si um produto criativo, que resulta de processos diacrónicos e sincrónicos, inscritos no espaço e/ou no tempo, que inseriram na língua aspetos criativos. Alguns desses aspetos encontram-se resumidos em Correia (2003) e Villava (2008).

Villava (2008: 52-63) insere os aspetos criativos em “recursos não-morfológicos na formação de palavras” e fala de “invenção de palavras”, de “imotivação” e de “criação literária”, dando como exemplos as palavras onomatopaicas, o redobro ou a reduplicação, a amálgama, a eponímia, a extensão semântica, o truncamento, a acronímia, as siglas e a abreviação¹⁶. A autora analisa cada um dos processos com exemplos de palavras existentes na língua, atribuindo a alguns o carácter aleatório e efémero¹⁷ (como, por exemplo, à amálgama), e a outros, um carácter mais fixo na língua (cf., por exemplo, os acrónimos e as siglas).

O processo criativo é descrito pela autora ora como aleatório e ligado ao conceito de invenção, e, neste caso, original, ora como criações que se enquadram na língua, “nem todas estas invenções correspondem a criação completamente original” (cf. Villava (2008: 53)), reproduzindo modelos já existentes na língua.

¹⁵ Jornal *A Capital*, Lisboa, 27 de maio de 2000, “Sou um contrabandista entre mundos”. Entrevista a Mia Couto de Luísa Jeremias. Sublinhado nosso.

<http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/miacontrabandista.htm>.

¹⁶ Para uma definição de cada um destes termos cf. Villava (2008: 52-63).

¹⁷ Cf. Villava (2008: 52). A autora fala do carácter efémero de certas palavras da língua e da sua relação com a criatividade espontânea – “Formas como bezidróglio, que teve uma vida efémera num concurso de televisão dos anos 70 do século XX, ou como escanifóbico, podem ser inventadas, sendo o produto da criatividade dos falantes, basta que a sequência fonética resultante seja reconhecível como uma palavra dessa língua e que a sua caracterização sintáctica seja plausível.”

Correia (2003) levanta questões interessantes sobre o conceito de criatividade e da sua relação com a inovação terminológica. A autora reflete sobre a distinção entre produtividade e criatividade e pretende mostrar que os processos criativos, embora pouco estudados, deveriam conduzir a um novo olhar sobre a língua e sobre a importância desses processos nas transformações que se operam na língua e que resultam das transformações da própria sociedade¹⁸. Baseando-se em estudos de morfologia e de neologia linguística (cf., por exemplo, Lyons 1977 e Bauer 2001), a autora propõe a seguinte definição de criatividade:

Entende-se por ‘criatividade’ a capacidade que o falante possui para alargar o sistema linguístico, de forma consciente, por meio de princípios de abstração e comparação imprevisíveis, mas motivados.¹⁹

A autora centra os ‘processos regulares de construção de palavras’ na produtividade e os ‘processos deformacionais de construção de palavras’ na criatividade, sendo os produtos dos primeiros mais referenciais e os segundos mais enunciativos²⁰. Os processos que a seguir enumeramos fazem parte da criatividade: (i) novos fractoconstituintes, definidos como “unidades infralexicais com significado referencial, resultantes da truncação de outras unidades lexicais”²¹, (ii) as amálgamas, definidas como “o processo pelo qual se constrói uma unidade lexical pela aglutinação de partes de outras unidades”²², (iii) a recategorização de afixos intervenientes na formação de novos conceitos, por exemplo o afixo ‘-ose’ ou ‘-ite’. Os processos aqui enunciados referem-se fundamentalmente à terminologia.

Correia (2003) caracteriza um “produto resultante da criatividade” de acordo com os seguintes parâmetros:

- ser resultante da manipulação consciente do material morfológico, isto é, por resultar de processos deformacionais; (ii) ser dependente do contexto, isto é, apresentar, sobretudo, significado discursivo; (iii) ser um produto com poucas probabilidades de se fixar na língua, constituindo um hápax (*nounce-formation*); (iv) os processos que lhe dão origem não serem aplicáveis de forma sistemática; (v)

¹⁸ A reflexão da autora apoia-se na inovação terminológica e, assim, mostra que campos novos (num determinado tempo e espaço) são suscetíveis de interagir com a língua e de a transformar. A autora cita como exemplos os domínios da Informática, do Multimédia ou do Comércio Eletrónico.

¹⁹ Cf. Correia (2003: 4).

²⁰ Cf. Corbin (1997).

²¹ A autora propõe como exemplos: *ciberconsumidor*, *cibermensagem*, *infoliteracia*, entre outros. Correia (2003: 6).

²² Como exemplos em Correia (2003:7) temos – *consumactor*, *estagflação* e *webgrafia*.

não ser consensual o facto de os processos que lhes dão origem serem processos regulares.

Dos parâmetros acima enunciados, destacamos “a manipulação consciente” e o “significado discursivo” que pressupõem uma criatividade consciente por parte do sujeito. É o conhecimento prévio da língua que permite ao sujeito “transgredir conscientemente” as regras da língua e criar novas palavras, com “novos significados discursivos” para determinados contextos.

Da mesma forma, existe “uma criatividade inconsciente”, visível nas crianças nos primeiros anos de aquisição da linguagem, que passa por aplicar, por exemplo, regras de sobregeneralização. Duarte (2001) apresenta para a ilustração de “criatividade inconsciente” na fala das crianças exemplos como [um]bigo/dois bigos, *desvestir* em vez de *despir*. Estes exemplos denotam claramente uma reanálise da estrutura da palavra, podendo também constituir sobregeneralizações que acabam por gerar erro, como *eu *sabo* por *eu sei*, *eu *fazi* por *eu fiz* ou *um galo* e *uma *gala* (por galinha) e romper com os padrões regulares da língua.

É de notar que este tipo de “criatividade inconsciente”, que pode ser ilustrada por produções de fala de crianças nos primeiros anos de aquisição da linguagem, é também ilustrado na literatura, por exemplo nas obras de Mia Couto. No entanto, os exemplos, que denotam esse lado “inconsciente” em Mia Couto, apresentam aspetos lúdicos que pretendem mostrar a flexibilidade da língua e ao mesmo tempo as idiossincrasias, pelo menos aparentes, que nela existem, como se pode observar nos exemplos a seguir: pronto-a-vestir/*pronto-a-despir*²³; tamanho/*tãomanho*; tremoço/*tremoça*.

Como refere a epígrafe a este capítulo, são outras visões do mundo que o autor quer inserir nas suas palavras, reescrevendo-as, como se de outras categorias se tratasse, construindo, assim, uma outra leitura e expressividade e insistindo sobre o papel ativo do leitor, do intérprete, do exegeta.

Os exemplos seguintes ilustram o que foi referido anteriormente, e apresentam-se como exemplos possíveis de sobregeneralizações, passíveis de serem encontrados, enquanto processos produtivos, também na linguagem infantil:

²³ Cf. EA 125.

*Boacumba*²⁴ (por “macumba”) – *má* por *boa*.

Trigestão (por “digestão”) – *di* (dois) por *tri* (três).

Trigode (por “bigode”) – *bi* (dois) por *tri* (três).

Bendição (por “maldição”) – *mal* por *bem*.²⁵

As noções de ‘motivação’ e de ‘não-motivação’, ou “imotivação”, aproximam-se das noções de ‘intencionalidade’ ou de ‘não-intencionalidade’ que surgem nos estudos de morfologia, em alguns autores²⁶, como elementos que afastam os conceitos de ‘produtividade’ e de ‘criatividade’. Não existe consenso entre os autores.

Do nosso ponto de vista, a criatividade é motivada e intencional, de acordo com as propostas de Dal (2003), que assenta a sua reflexão na definição proposta por Lyons (1977: 549), uma definição que considera mais consensual e abrangente.

O que vamos tentar demonstrar em seguida, com base em alguns estudos já realizados na área da linguística, e por nós analisados, é que a criatividade constitui um parâmetro comum à linguagem dos seres humanos e é essa capacidade que nos permite romper, por exemplo, com a linearidade do tempo, inserir elipses, criar metáforas ou outras figuras de retórica, subverter estruturas já “congeladas” nas línguas e partilhadas pelos falantes dessa língua, projetar-se no futuro ou anular o próprio futuro, entre outras formas de ação. Como veremos, é o sujeito que toma as decisões, de forma consciente, de agir ou não sobre o universo da sua língua.

Demonstraremos, tomando como exemplo a língua literária de Mia Couto²⁷, que alguns dos processos criativos utilizados pelo autor corroboram o conceito de criatividade que reencontramos na linguística chomskiana, e defendido por outros autores.

²⁴ O primeiro exemplo está em <http://www.soubh.com.br/plus/modulos/agenda/ver.php>, “Boacumba: para fechar o ano com a macumba” (consultado a 10 de outubro 2013). Os dois exemplos seguintes são de Mia Couto (respetivamente, C 127 e C 73) e o último exemplo é fabricado por nós. A língua portuguesa tem exemplos atestados do mesmo tipo: bem-disposto/maldisposto; maldizer/bendizer; malcomportado/bem-comportado; malcriado/bem-criado.

²⁵ Veja-se que em espanhol existem as duas formas: *bendición* e *maldición*.

²⁶ Cf., por exemplo, Saussure (1972), Lyons (1979) e Guiraud (1986).

²⁷ Neste âmbito, poder-se-ia escolher um outro escritor. A criatividade faz parte da escrita literária e os exemplos de criatividade mostram essa língua que emerge do discurso literário. Os seguintes exemplos de Lobo Antunes (2001: 12 e 13) são exemplos claros da ação consciente do autor sobre a língua, quer a nível da seleção lexical, da retórica ou da sintaxe: “a prega do lençol continuava a doer” (12); “sujos de barba” (12); “e os peixes sentados em bancos (...) a pedir cigarros” (12); “a mão a desprezar os pêssegos” (13); “sanduíches cujo fiambre resiste” (13). Optámos por Mia Couto para não nos dispersarmos e porque limitamos, para já, as nossas observações à escrita de MC.

Debrucemo-nos agora sobre o conceito de criatividade na perspectiva da linguística chomskiana. A citação de Chomsky (1966) que a seguir transcrevemos abre as portas do edifício de reflexão que pretendemos construir:

O ser humano possui uma faculdade característica da espécie, um tipo de organização intelectual única que não pode ser atribuída a órgãos periféricos [sistema articulatório e sistema auditivo, por exemplo], nem associado à inteligência em geral, e que se manifesta naquilo que poderíamos chamar “o aspecto criativo” do uso comum da língua; é específico desta faculdade abrir possibilidades sem limites e não depender de nenhum estímulo. Por isso, Descartes defende que dispomos da língua para exprimir livremente o pensamento, ou para responder adequadamente a qualquer contexto novo.²⁸

Duarte (2001) propõe uma resenha sobre a relação entre a língua e a criatividade, que Fonseca *et al.* (2001: 10), na Introdução às *Atas* do Colóquio, resume do seguinte modo:

(...) quando falamos de criatividade (linguística), estamos a referir-nos a um conceito que não é sinónimo nem de imaginação nem de originalidade, antes designa uma propriedade do uso da língua ancorada no desenho da linguagem humana; mostrar igualmente que é directamente inferível deste passeio pelo País da Linguagem que a compreensão e a exploração didáctica da criatividade linguística supõem uma sólida formação linguística dos professores de língua portuguesa.

Se bem que o conceito de criatividade esteja resumido nas três primeiras linhas da citação, a informação que segue é também interessante e estabelece uma relação entre a língua, a criatividade e a tradução. Antecipamos, desde já, que a criatividade em tradução pressupõe obrigatoriamente “uma sólida formação linguística”, necessária e fundamental para a formação dos tradutores²⁹.

A criatividade é definida por Duarte (2001: 107 e 110) como a “propriedade de uso da língua ancorada no desenho da linguagem humana” que “permite formar um número ilimitado de expressões, pelo uso reiterado das regras de combinação do número finito de elementos que as constituem”. A autora demonstra o seu raciocínio com o recurso por exemplo a lengalengas introduzindo as várias categorias da linguagem humana e delimitando três aspetos envolvidos na criatividade: (i) o carácter

²⁸ Citado em Duarte (2001: 114).

²⁹ Este apontamento sobre a tradução será retomado ao longo da tese, no entanto, julgamos pertinente referi-lo neste contexto. Dizer que a formação do tradutor assenta num conhecimento exímio da linguística é, do nosso ponto de vista, uma verdade inquestionável.

ilimitado (ou produtividade), (ii) a independência do controlo de estímulos e (iii) a adequação à situação.

Debrucemo-nos agora sobre os três aspetos referidos anteriormente e exemplifiquemos cada um deles recorrendo à língua literária de Mia Couto³⁰.

A escolha de MC prende-se com o facto de o autor agir sobre a língua, transformando-a, introduzindo nela elementos estranhos e efémeros (hápx) de forma a construir uma língua capaz de dizer e de conter a realidade ficcional que nela quer inserir. Assim, MC surge como um autor criativo, ilustrativo dos fenómenos que queremos abordar e apresenta, de forma explícita e transparente, uma melhor percepção para o falante.

No entanto, se MC surge como um representante ideal da criatividade, a criatividade encontra-se nos vários tipos de textos ou de discursos, quer escritos quer orais, com que nos confrontamos no dia-a-dia.

Esta ideia constitui um pressuposto central da nossa reflexão, e constitui um hiperónimo que enquadra a análise que propomos de MC. A criatividade é inerente à língua como será fundamentado com os exemplos que de seguida serão analisados.

As observações decorrentes das obras de MC em análise, assentes no conceito de criatividade, são válidas para todas as situações de criatividade e abarcam, do nosso ponto de vista, uma pluralidade de textos e discursos (jornalísticos, publicitários, literários...).

Os exemplos seguintes ilustram essa criatividade e a diversidade de suportes em que ocorrem:

- “Não foi caso de parir a montanha um rato, mas sim de dar o oceano à luz uma petinga” (Saramago (2002). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, p. 139)
- “Verdes” mostram luz vermelha ao PSG” (*Record*, 19 set. 2005, p. 50)
- “O que lhes falta também pode ser da sua conta” (publicidade Banif)
- “Óculos só para dar nas vistas” (*Sábado* nº 72 – 16 a 22 de set. de 2005)
- “Depois da tempestade as doenças” (*Independente*, 9 set. 2005, p. 1, saúde)

³⁰ A língua literária de Mia Couto é referida, na extensa literatura que se debruça sobre o autor, que será analisada no capítulo 3, como uma língua original, criativa, inovadora. Embora subscrevendo, na íntegra, os adjetivos atrás citados, gostaríamos de pensar o trabalho linguístico de Mia Couto como um trabalho que se encontra dentro das fronteiras da própria língua, isto é como constitutivo de uma propriedade inerente à própria língua, que o autor, pelo seu sólido conhecimento da língua e por todas as qualidades sobejamente consubstanciadas nas suas obras (e que o prémio Camões, e todos os outros recebidos anteriormente, consagrou), executa com mão de mestre.

- “Legislativas para « americano ver »” (*Courrier International*, nº 24, 16 a 22 de set. de 2005, p. 18)
- “Nas bancas, contra ventos e marés” (*Courrier Internacional*, nº 24, 16 a 22 de set. de 2005, p. 42)
- “Por todas as pessoas com a vida por um fio. Ligue a esta causa” (Publicidade de Amnistia Internacional Portugal, 2005)
- “Os ossos do ofídio” (*Pública*, nº 486, 18 de set. de 2005, p. 14)
- “Viajar com as crianças vai deixar de ser um filme” (publicidade Edição especial Chrysler Hollywood, 2005)
- “Santa vida de cão” (*Vida*, 23 set. 2005, p. 10)
- “A televisão está a regular bem?” (*Diário de Notícias*, 23 de set. de 2005, p. 50)

Os jogos de linguagem, a capacidade de intervir na língua, a liberdade de transformar e de inverter o sentido dos enunciados, através de manipulações deliberadas do sujeito, estão ao alcance de qualquer falante e manifestam-se numa panóplia de enunciados.

A criatividade inerente ao processo de escrita (enquanto arte), isto é, que delimita as características de uma escrita autoral, é um elemento fundamental a ter em conta no processo tradutológico e na definição do contrato pedagógico de tradução e do ensino da tradução em geral.

Acreditamos, e defendemos neste trabalho, que a perceção da criatividade e da sua relação com a tradução facilitaria e enriqueceria o trabalho real de tradução, tanto do ponto de vista pedagógico, com o ensino da tradução, como profissional.

No entanto, para chegar à tradução criativa é necessário ter a capacidade de discernir o que é criativo na linguagem. Assim, só as leituras, as análises (estilística, retórica...), a desconstrução do ato criativo do texto a traduzir poderão levar o tradutor para a fruição da linguagem de que falava Barthes e que representa uma característica essencial, necessária para assumir plenamente o papel de tradutor.

É através das leituras que o tradutor atravessa a linguagem e se depara com o percurso do autor, com a sua individualidade, os seus jogos de linguagem. Vejamos um excerto do poema “Cortège” de Jacques Prévert³¹:

*Un vieillard en or avec une montre en deuil
Une reine de peine avec un homme d'Angleterre*

³¹ Prévert (1946). *Paroles*. Paris: Gallimard.

*Et des travailleurs de la paix avec des gardiens de la mer
Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
Un serpent à café avec un moulin à lunette
Un chasseur de corde avec un danseur de têtes
Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite
Un chiard en habit noir avec un gentleman au maillot
Un compositeur de potence avec un gibier de musique
Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots (...)*

O poeta constrói um poema baseando-se na permuta de elementos em estruturas sintáticas idênticas, criando novos sentidos, por vezes estranhos, pondo, lado a lado, e invertendo objetos e personagens, adulterando estruturas fixas, criando novas metáforas, novas representações, criadas pelo sujeito enunciador. Assim, os grupos nominais comutam entre si complementos do nome, criando novos grupos nominais, que resultam das operações de comutação, criando um absurdo aparente. E esse absurdo é apenas aparente. O leitor recupera, para a sua compreensão, as relações entre os enunciados.

No entanto, a desconstrução elabora um outro sentido profundo, ainda mais profundo, através do absurdo e da ironia. A comparação e a metáfora convivem na escolha cuidada e ponderada do poeta, apresentando uma extraordinária riqueza de sentidos que assenta numa crítica feroz à sociedade e aos homens.

Traduzir Prévert é aceitar a sua liberdade enquanto poeta, a liberdade de escrita, da desarrumação, da subversão dos estereótipos e das banalidades do ser humano. Traduzir Prévert é aceitar que a linguagem é um ato de criação individual e a tradução tem de dar conta desse ato de criação, de forma a preservar a sua liberdade, a espontaneidade, a oralidade, os jogos de linguagem, os absurdos, isto é, tudo o que faz a sua pertença à escrita poética de Prévert.

A escrita obedece a um trabalho de reflexão e de ponderação e tem como resultado a irrupção do sentido ou dos sentidos. Tanto a escrita de Prévert como a escrita de Mia Couto, e de todos quantos usam a escrita como forma de criação artística, não são simples exercícios lúdicos e espontâneos, antes resultam de um pensamento sobre a língua e os seus sentidos, sobre as suas lexicalizações e o apagamento da expressividade semântica, sobre as fendas necessárias para reativar e reacender os sentidos originais. A escrita do indivíduo criador não resulta da arbitrariedade. A aparência ilude e transporta a verdade através de um absurdo inteligente que reforça os sentires da linguagem.

1.1.1 O carácter ilimitado da língua (ou a produtividade)

O carácter ilimitado da língua coloca-nos, de forma clara, perante a criatividade. Permite-nos pensar a língua como um conjunto aberto, em que as fronteiras se diluem e onde cabem os novos objetos e conceitos que venham a ser criados pelos falantes, quer reais, quer imaginários, as novas situações, nunca antes pensadas, também elas reais ou imaginárias, as novas palavras, etc.

É a língua que detém essa propriedade criativa e é essa propriedade que faz com que a língua esteja num processo, em construção, numa dinâmica constante.³² O falante intervém na língua ao produzir, por exemplo, jogos de palavras, palavras novas, ao desconstruir expressões existentes na língua, ao fazer extensões semânticas (dando novos sentidos a palavras), ao flexionar, seguindo os padrões da língua, palavras não flexionadas, ou ao generalizar determinadas regras.

Como Duarte (2001: 115) afirma, uma língua é já o reflexo da criatividade no “âmbito de processos regulares de formação de palavras”, citando como exemplos “a derivação, composição e compostos sintagmáticos” e a “extensão semântica”³³.

Para ilustrar o trabalho de Mia Couto sobre a língua, que responde ao conceito de criatividade acima exposto e que permite o enriquecimento da língua comum, exemplificando o carácter ilimitado da língua, propomo-nos observar os seguintes exemplos³⁴:

- Novas palavras: *Jesusalém, brinciação, chilreino, administraidor*.

Estas novas palavras não se afastam de um padrão existente em português – o processo de junção de dois ou mais lexemas, por concatenação ou não, para a criação de outra palavra ou outro conceito, como por exemplo – contralto, cantautor, vinagre.³⁵

- Novas derivações de palavras: *branzeza, estreloso, desmeninar, desparadeiro*.

³² Cf. Estudos que se baseiam sobre jogos de linguagem produzidos por crianças (Duarte 2001 refere alguns desses jogos, como as lengalengas e as adivinhas, por exemplo) que ilustram que o trabalho criativo sobre a língua não está só ao alcance dos escritores mas dos falantes da língua.

³³ Em relação à extensão semântica a autora realça o papel deste processo na dilatação do enriquecimento da língua e propõe alguns exemplos do português – *digerir, engolir, mastigar, vomitar*.

³⁴ Os exemplos aqui referidos estão integrados no *corpus* da tese, à exceção de *gémeas-gemidas* (CHUR 134) e *Jesusalém*, título de um livro de MC publicado em 2009.

³⁵ Interessa-nos aqui introduzir apenas o processo de junção de lexemas independentemente do produto. Claro que os exemplos dados apresentam diferenças em relação ao produto, isto é, temos exemplos de formações por aglutinação, por amálgama, etc. No entanto, neste momento, essa diferença não é pertinente.

As novas palavras derivadas, não atestadas nos dicionários de língua portuguesa, assentam, também, nos padrões derivacionais do português, e utilizam morfemas que reencontramos em palavras atestadas, por exemplo: *leveza*, *guloso*, *desirmanar*, *desleixo*.

- Novas palavras formadas por composição: *gémeas-gemidas*³⁶, *lei-de-fora*, *aguarda-fatos*, *mancha-prazeres*.

Três dos exemplos registados, *lei-de-fora*, *aguarda-fatos* e *mancha-prazeres*, apresentam alterações de exemplos da língua comum, *fora-da-lei*, *guarda-fatos* e *desmancha-prazeres*, e o outro exemplo, *gémeas-gemidas*, uma outra composicionalidade. Qualquer que seja o processo de formação escolhido, a nova composição é identificada e processada pelo falante, a partir dos dados da língua natural.

Os exemplos miacoutianos apresentados acima podem ser explicados e analisados a partir dos processos regulares de formação de palavras e mostram a produtividade possível e infinita da língua³⁷. O falante reconhece os exemplos como categorias gramaticais possíveis da língua.

A criatividade e a sua ligação à capacidade infinita da língua é reforçada por Brugioni (2009: 57) no excerto que a seguir transcrevemos e em que a autora separa a noção de “invenção” da noção de “criação”:

(...), a impossibilidade de inventar palavras aponta para uma noção de criatividade linguística que poderia ser definida numa perspectiva teórica humboldtiana, apontando para a dimensão do uso infinito de meios finitos.

1.1.2 A independência do controlo de estímulos

O uso que cada sujeito faz da língua é diferente de sujeito para sujeito e não depende (ou não está condicionado diretamente por) diretamente de um determinado estímulo. Isto constitui uma propriedade interessante e única da linguagem e ao mesmo tempo concede à linguagem um forte grau de liberdade que se repercute nas escolhas

³⁶ Cf. *gémeas-gemidas*, CHUR 134.

³⁷ Cf. Duarte (2001: 110), já referido, “ (...) é possível formar um número ilimitado de expressões, pelo uso reiterado das regras de combinação do número finito de elementos que as constituem.”

feitas por diferentes sujeitos perante um mesmo estímulo. Por outro lado, um mesmo sujeito, frente ao mesmo estímulo, pode tomar decisões diferentes, o que mostra que a um estímulo não equivale uma única resposta, mas uma multiplicidade de respostas (logo, a criatividade do sujeito perante a linguagem) ou nenhuma resposta.

É esta propriedade da língua que permite ao falante, e num plano diferente ao escritor, o uso criativo da língua. Embora apareça como uma evidência, referi-la é atribuir à língua um fator de liberdade necessário para todo o tipo de discursos e mais especificamente para o discurso literário, como refere Duarte (2001:17).

Esta característica aparentemente trivial do uso da língua distingue a linguagem humana da maioria dos sistemas de comunicação animal. Ela está na base de utilização deslocada da língua (*i.e.*, uso da língua para descrever situações passadas próximas ou remotas, para formular hipóteses ou conjecturas, etc.), e de usos transpostos (como os que caracterizam a descrição de situações imaginárias ou a criação fictiva (...)).

As escolhas de MC são supostamente diferentes das escolhas de Luandino Vieira ou de Guimarães Rosa, muito embora, tanto um como outro tenham tido um papel determinante no percurso do autor e na conquista da liberdade linguística que marca a escrita de Mia Couto.

As memórias coloniais funcionaram como estímulo para vários autores moçambicanos; no entanto, as representações de cada um permitem-nos um conhecimento multifacetado dessa realidade, vista por olhares diferentes. A título de exemplo, poder-se-ia referir Honwana que se preocupou com a vida dos negros em *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, a situação das mulheres na poesia de Paula Chiziane, ou as formas de resistência que emergem da poesia de José Craveirinha e de Noémia de Sousa. É o mesmo estímulo que encontramos em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto.

O excerto seguinte que inicia a obra TS de MC mostra as opções do autor para descrever uma paisagem destruída pela guerra, que constitui o estímulo que motiva a descrição:

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

Os fatores que intervêm são diversos e permitem opções diferentes. O trabalho de tradução propriamente dito corrobora esta propriedade da língua. A um mesmo estímulo correspondem respostas diferentes dos leitores ou dos tradutores. Essa diferença é perceptível a todos os níveis gramaticais da língua. Por outro lado, um mesmo tradutor tem também respostas diferentes a um mesmo estímulo, desde que este se encontre num tempo e num espaço diferente. Ilustremos com exemplos de tradução de excertos de Mia Couto a observação formulada acima.

A palavra *brincriação*³⁸, criada por fusão de dois lexemas, ‘brincar’ e ‘criação’ corresponde a uma criação do autor. Esta nova palavra condensa, de certa maneira, o processo de escrita de Mia Couto, aliando, de forma exemplar, a escrita enquanto ato criativo e o prazer que este suscita. Funciona, ao longo do texto, como uma metáfora, uma espécie de recuperação do renascimento de uma infância do mundo, traduzido pela meninice das personagens. Perder de vista a sua forma em tradução é também perder um elo significativo na construção do sentido do texto enquanto todo.

Neste caso, a tradução pulveriza a *brincriação* em propostas diferentes - *inventer des jeux, inventions pour amuser la galerie, jeu inventé, invention*. A perda não está só, do nosso ponto de vista, na variedade das propostas, mas naquilo que essa variedade acarreta para o texto, enquanto elemento global.³⁹

A amálgama *atarantonto*, produto da fusão de ‘atarantado’+‘tonto’, surge em pelo menos duas das obras de MC, isto é, TS e VF, que foram traduzidas pela mesma tradutora. As escolhas da tradutora mostram propostas diversas para cada um dos contextos em que surge a amálgama original. No entanto, quando analisados os contextos originais, a escolha do autor pela repetição da amálgama mostra que essa repetição suporta uma condensação do sentido.

As propostas de tradução – *troublhébété, embarrassé e étourdi, hébété* – acarretam, pela sua diversidade, uma diluição do sentido do original. Analisados os três exemplos, e a carga semântica de cada um, dentro do contexto em que ocorrem, a amálgama *troublhébété* seria a forma mais coerente e, do nosso ponto de vista, deveria ter sido mantida nos vários contextos, como é possível verificar nos contextos abaixo indicados:

³⁸ A palavra *brincriação* surge quatro vezes na obra *Terra Sonâmbula*. Cf. *corpus* das amálgamas. Anexo 6.

³⁹ A análise da tradução será feita no capítulo 4. As observações que aqui inserimos visam ilustrar a noção de liberdade em relação ao estímulo.

“Meu velho engoliu boas securas. Morrer? Atarantonto , ainda se duvidou.” (VF 83)	“Mon vieux avala sec. Mourir? Troublhébété , il hésita encore.” (VF 112)
“O menino cada vez mais se dificultava em falar, atarantonto . Ao ver a criança assim rarefeita, Tuahir sentiu descer-lhe da cabeça o coração.” (TS 56)	Le petit étourdi, hébété , avait de plus en plus de mal à parler. De voir ainsi l’enfant réduit à la peau et les os, Tuahir avait senti son coeur lui descendre de la tête.” (TS 65)
“O homem, primeiro, me desconfiou, atarantonto .” (VF 148)	“L’homme commença, embarassé , par se méfier.” (VF 194)

A escolha de *troublhébété* manteria a condensação semântica do original, representaria uma palavra criativa e preservaria a originalidade da escrita do autor.

1.1.3 A adequação à situação

A adequação à situação, o último aspeto da criatividade referido por Duarte (2001), tem em conta a adequação de um enunciado a uma determinada situação. As escolhas e decisões dependem do sujeito enunciatador que interfere, de forma consciente, na criatividade do enunciado, através das suas opções individuais. Como refere a autora (2001:117):

A criatividade linguística dos falantes manifesta-se também na forma que dão aos seus enunciados em função da análise da situação em que os estão a produzir. Processos de atenuar a força ilocutória de um enunciado e eufemismos tão tipicamente usados em situações caracterizadas por algum grau de formalidade e distância entre participantes.

A seleção lexical bem como os registos selecionados pelo falante para uma determinada situação constituem também elementos que dão conta da criatividade do sujeito, como o sublinha Duarte (2001: 118):

De uma maneira geral, é igualmente a criatividade linguística que está em jogo ao seleccionarmos um dado registo ou estilo em função da situação e da nossa relação com os restantes participantes na interacção, e ao escolhermos o vocabulário que melhor se adequa ao assunto da interacção verbal.

Analiseemos, neste contexto, alguns exemplos retirados das obras de Mia Couto. Os exemplos selecionados constituem eufemismos e permitem, como refere Duarte (2001), citada anteriormente, atenuar a força ilocutória e caracterizar, em parte, a situação de comunicação.

Em UVF, o autor resume do seguinte modo a relação entre duas personagens, para ilustrar a distância “aparente” entre os representantes do estado e, neste caso, o “tradutor”:

“O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo.” (UVF 19)

Essa distância é reforçada no texto pelo uso de expressões como “O fulano me fingia desconhecer” e a escolha de adjetivos como “mucoso, subserviente”, “submisso”, “arrogante” (UVF 18).

A situação de comunicação determina as escolhas do autor. Essas escolhas, como já referido, são conscientes, livres e pertencem a um único sujeito, sendo, portanto, motivadas e intencionais.

A língua de um autor é o resultado das suas opções, da sua liberdade, das suas decisões, do ato de reflexão que se realiza entre o sujeito e a língua, do conhecimento que o autor tem da língua enquanto pertença de uma comunidade e de todos os fatores que interagem na relação entre o sujeito e os falantes.

Cada língua mostra a sua pertença a um determinado autor, quer se pense em Mia Couto, Guimarães Rosa, David Mourão-Ferreira, Eça de Queirós, José Eduardo Agualusa ou outro. A especificidade da escrita de cada autor é visível no seu estilo, nas suas opções lexicais, no seu trabalho retórico sobre a língua (metáforas, metonímias...), nas transformações operadas, na criação de novas palavras ou no alargamento do sentido das palavras já existentes.⁴⁰

A criatividade em língua resulta de uma ação motivada e intencional, ancorada sempre nos modelos pré-existentes e produtivos da língua. A criatividade existe em todas as ações que pressuponham uma intervenção na língua, através de qualquer tipo

⁴⁰ Veja-se, a título de exemplo, o excerto tirado do *Milagrário pessoal* de José Eduardo Agualusa, quando o autor se refere a uma “antiga linhagem de messalinas” (51) e põe na boca da personagem Bernardo “outras palavras raras para se referir às profissionais do sexo: colandrinhas, ervondras, fandelírios, vulgívagas, mariposas, palomas, dissolutas, toleradas” (52), o que mostra o trabalho sobre o léxico, a história das palavras e, por conseguinte, da sociedade, a reposição de termos arcaizantes, contribuindo, assim, para fazer reviver o seu sentido. O subtítulo do 5º capítulo ilustra a criação de palavras “Uma enxurrada de neologismos – com o perdão pela redundância (...)”.

de alteração, em todos os níveis linguísticos – léxico, morfologia, sintaxe, fonologia – e que por sua vez transformam a própria semântica.

Cada falante, escritor, poeta, jornalista, tradutor tem as suas idiossincrasias, as suas especificidades, as suas experiências, cada um deles toma as suas decisões, escolhe um caminho linguístico e é nestas decisões conscientes que se gera a criatividade.

A criatividade *re-anima* a palavra, e por conseguinte os seus significados, como se a palavra possuísse uma alma e essa alma fosse de novo vivificada, através de um exercício de atualização das suas partes, isto é, dos significados de cada uma das partes. Poder-se-ia falar de um processo de deslexicalização seguido de um processo de dessemantização. A palavra é, assim, esvaziada das suas relações combinatórias e privilegiadas. Desfazem-se, através da deslexicalização, as locuções, as colocações ou outros tipos de fraseologias fixas e observa-se a palavra, enquanto elemento individual, reorganizam-se os seus constituintes, inserem-se transformações, de maneira a criar, no contexto em que vai ser utilizada, novos significados.⁴¹

Assim, a palavra (ou a fraseologia) ganha novas dimensões, transporta novas categorias, através de uma reatualização da representação do mundo. São palavras “novas” construídas a partir dos potenciais recursivos da própria língua. “As regras de formação de palavras” permitem a produção de novos itens lexicais, levando assim à renovação lexical de uma língua, como Alves (2004: 124) afirma:

O acervo lexical de todas as línguas vivas se renova. Enquanto algumas palavras deixam de ser utilizadas e tornam-se arcaicas, uma grande quantidade de unidades léxicas é criada pelos falantes de uma comunidade linguística.

Da mesma maneira que a língua se renova, através de mecanismos que estão inscritos na língua, assim, também o sujeito pode interferir no processo de renovação da língua antecipando e tornando mais célere essa renovação. E, da mesma forma, também o tradutor deve intervir no processo de transformação e renovação da língua de chegada.

⁴¹ A invenção de palavras pode resultar posteriormente na formação da cultura de um povo. É isso que mostra Agualusa no excerto seguinte do *Milagrário Pessoa* (57): “E as duas últimas? Inventou-as agora? Não, claro que não. Morança é um termo do crioulo guineense. Designa um agregado familiar. E desamparilho, em minha opinião uma das mais belas palavras do crioulo cabo-verdiano, dá nome àquela hora feliz, ao final da tarde, quando o dia cede lugar à noite, o calor esmorece, e os velhos se sentam nos passeios, fruindo o fresco e as cigarras, e vendo as moças passarem sacudindo as ancas.”

E para concluir, observe-se na citação da autora Anna Moï⁴² a consciência da criatividade nas escolhas dos autores e a importância da definição de uma escrita autoral:

Comme un sculpteur choisit, pour modeler ses formes, le kaolin, la terracota ou la boue volcanique, comme un peintre peint à l'huile, à l'aquarelle ou à l'encre de Chine, comme un musicien s'épanouit dans la gamme diatonique, pentatonique ou sérielle, un écrivain travaille avec une matière première: les mots. Si je connaissais une seule langue, la question du choix d'une langue d'écriture ne se serait pas posée; j'en ai appris six. J'aurais pu malgré tout écrire dans ma langue maternelle. Cependant l'architecture sociale confucéenne, qui infiltre la langue vietnamite et attribue à ses acteurs une place hiérarchique précise dans la société, m'importune: je n'en ai pas choisi l'idéologie et souvent je la conteste. Il me faut un matériau neutre et malléable, qui me garantisse une certaine liberté et la possibilité d'inventer des mots.⁴³

1.2 Criatividade e Tradução

1.2.1 Da língua à transculturalidade

No sentido lato, uma língua é já o produto do diálogo, através da tradução e do contacto, com outras línguas. A tradução constitui, assim, um elemento chave da dinamização e crescimento de uma língua e metaforicamente representa uma *fábrica*, de onde saem novas palavras, novas formas de dizer e novas combinações.

Se a língua portuguesa, ou qualquer outra língua, idealmente, se tivesse construído dentro das suas fronteiras e sem qualquer contacto com as outras línguas, preservando assim o purismo da sua herança, para o caso do português a sua herança latina, o português seria decerto outra língua, mas seria, sobretudo, uma língua muito mais pobre.

⁴² Anna Moï é uma escritora e estilista francesa de origem vietnamita. Escreveu, por exemplo, *L'écho des Rizières* (L'Aube, 2001), *Riz noir* (Gallimard, 2004), *Rapaces* (Gallimard, 2005), *Espéranto, désespéranto* (Gallimard, 2006), entre outros.

⁴³ In <http://www.cndp.fr/tdc/#top>, *TDC*, a revista dos professores, criada em março 2006. Entrevista a Anna Moï por Corinne Denailles. (Consultado a 15 de março 2014).

Assim, poder-se-á afirmar que uma língua é o resultado de uma transculturalidade⁴⁴, isto é, representa um paradigma de transformações mestiças que questionam a própria noção de identidade, que se foi elaborando ao longo da sua história e dos contactos que foi construindo com as outras línguas-culturas. Referimos, a título de exemplo, os contactos beligerantes, que passaram por processos de assimilação e de aculturação, e os contactos socioculturais, económicos, políticos que fizeram surgir nas línguas novas realidades, novas formas de pensar, novas relações e que contribuíram para transformações profundas nas sociedades.

Como diz Mia Couto, “Entretanto, vamos criando uma língua apta para o futuro, veloz como a palmeira, que dança todas as brisas sem deslocar seu chão. Língua artesanal, plástica, fugidia a gramáticas.”⁴⁵. A escrita literária espelha a capacidade de transformação de uma língua através de uma intervenção do escritor e da sua capacidade em criar uma “língua nova” capaz de enunciar e acolher novas formas de pensamento, novas representações da realidade. A língua funciona como um palco aberto que o autor-produtor transforma para receber novas formas de expressão da realidade, interpretada pelo seu olhar, captada pela sua máquina interpretativa.

Assim, a escrita literária resulta da ação do escritor, da sua capacidade estética, do processo laborioso e investido na construção da “sua” língua e na destreza manual de agenciamento dos elementos que a constituem.⁴⁶

Com isto queremos dizer que uma língua é uma entidade abstrata, que ganha forma e vida no uso que dela fazem os seus falantes. Como diz Meschonnic (1997: 10):

Parce que tout, dans ce domaine comme en d’autres, est affaire de point de vue. En ce sens, il n’y a presque pas un objet langue. Cet objet est déjà en partie sujet. Il change selon la question qu’on lui pose. Il n’est peut-être vraiment chaque fois que la réponse à votre question. En ce sens, autant il existe déjà, innombrablement, autant vous ne cessez de l’inventer.

⁴⁴ Segundo Forestal (2004) “La transculturalité (...) vise bien plus qu’une acception et que la connaissance de l’Autre. Elle a pour objectif de transformer les représentations et les modes de penser les relations entre êtres humains en s’appuyant sur des valeurs humanistes «égalité, liberté, fraternité» et culturelles”. “FLE/FLS, un enjeu politique, social, culturel et éthique”, *ELA* n° 133.

⁴⁵ “Perguntas à língua portuguesa”, texto escrito especialmente para o *Ciberdúvidas*, em 11 de abril 1997, <http://www.ciberduvidas.com>.

⁴⁶ Trata-se apenas de trazer alguns elementos para a discussão. É claro que o que identifica um escritor vai muito para além das suas capacidades linguísticas. No entanto, é através dessas mesmas capacidades que o escritor constrói as suas ideias, as suas representações do mundo. A expressão dessas novas realidades opera-se numa língua sua, e que o identificará enquanto escritor. No entanto, o escritor é também ele sujeito a transformações e a sua escrita acaba por abrir-se ao caldeirão das mudanças.

A língua é pois um objeto flutuante, movediço, em constante transformação. O sujeito apropria-se dela, transforma-a a seu bel-prazer, elabora as suas escolhas, interfere na sua sintaxe, multiplicando os seus ritmos, expandindo e alterando as suas cronologias, construindo outros tempos fora da linearidade temporal. A língua confere ao sujeito a liberdade de escolher as palavras, de as combinar ou aglutinar, de utilizar as lexicalizações já atestadas na língua ou romper com essa lexicalização, fragmentando-a. Pode recombina, substituir ou adulterar as colocações ou locuções já existentes, ou pode fabricar outras que cumpram novos objetivos, que transmitam novos significados e que expressem outras realidades que ela ainda não contém.

É esta língua aberta à inventividade, à criatividade, nas várias áreas da linguística – léxico, sintaxe, fonologia, semântica e pragmática – que identifica a pertença linguística de um determinado autor e a sua capacidade em pensar o mundo “mexendo” nela, através de uma intervenção consciente e livre no solo linguístico em que está inserido.

Tomaremos aqui as definições de língua, linguagem e discurso de Meschonnic (1997: 17-20)⁴⁷:

(...) *la langue* (seul système de signes à double articulation, les phonèmes et les unités de sens) est toujours *une* langue – système et lexique, mais aussi ensemble social, historique, culturel qui produit indéfiniment, collectivement et individuellement du sens. Le langage inclut *la langue* et *les langues*.

(...) langage est un terme surprenant, car il désigne d’abord la faculté générale, propre spécifiquement au genre humain, et qui consiste dans la parole articulée d’un système symbolique.

Le discours est (...) l’organisation de la parole en système de l’interlocution, de l’énonciation.

Um escritor traduz as especificidades de uma dada cultura, ou de várias culturas, mas, ao mesmo tempo, o autor traduz também universalmente essa ou essas culturas, e o tradutor, que consegue levar o texto para outras línguas, é a prova tangente disso.

A tradução propriamente dita é também ela o reflexo da transculturalidade, promovendo em cada língua recetora, através da tradução enquanto atividade transcultural, a abertura de novos espaços e diálogos culturais.

⁴⁷ Escolhemos Meschonnic na medida em que o autor se baseia em Saussure (*Cours de Linguistique Générale*) para a língua e a linguagem e em Benveniste para o discurso, mas para situar a discussão no final do século XX e criticar algumas das posições e das contradições dos autores citados.

Traduzir é sempre um processo de reescrita do texto original, qualquer que seja a opção do tradutor, como afirma Lefevere (1992: xi) no prefácio:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewriting, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspects can help in the evolution of literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

O processo de reescrita é também um processo de inovação literária, cultural e social, pois através da tradução surgem novos conceitos e novas realidades. Por outro lado, a reescrita é também uma manipulação e uma negociação constante. Acrescentamos que toda a tradução é também um processo de inovação linguística.

Berman (1984: 300)⁴⁸ definia a tradução como “une réflexion sur la traduction à partir de son expérience de traduction”. E Ricoeur (Unesco 2004)⁴⁹ acrescenta que a tradução é « le paradigme pour tous les échanges, non seulement de langue à langue, mais aussi de culture à culture ».

O esbatimento do conceito de fronteiras, desde sempre presente na história das línguas, acentuou-se com os processos de globalização. Falar de tradução é falar desse esbatimento, desse apagar, desse diluir das fronteiras, quer sejam linguísticas, culturais, étnicas ou nacionais, preservando, no entanto, algumas margens capazes de identificar as diferenças, não para as erigir como tal, mas para as diluir no Outro. Não existe “intraduzibilidade em absoluto”, mas um processo inacabado da tradução, ou um texto em constante construção, como afirma Ricoeur, no texto citado no parágrafo anterior:

Une seule certitude suffit: il n'y a pas d'intraduisible absolu. Malgré son inachèvement, la traduction crée de la ressemblance là où il ne semblait y avoir que de la pluralité. La traduction crée du comparable entre des incomparables. C'est dans cette ressemblance créée par le travail de la traduction que se concilient «projet universel» et «multitude d'héritages».⁵⁰

⁴⁸ “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain”.

⁴⁹ Cf. <http://palimpsestes.fr>, consultado a 15 de novembro 2013. “Cultures, du deuil à la traduction” par Paul Ricoeur, *Le Monde* du 25.05.04. Este texto é uma versão revista de uma comunicação apresentada na Unesco a 28 de abril de 2004, nos “Entretiens du XXI^e siècle”.

⁵⁰ Cf. <http://palimpsestes.fr>.

Simon (2005: 112) refere o paradoxo da tradução – “rester le même tout en devenant un autre” – e é este paradoxo que ao mesmo tempo que aproxima as línguas as afasta. O trabalho do tradutor é o de encontrar esse “equilíbrio difícil” face ao paradoxo exposto.

En se faisant traduire, le texte doit - de manière paradoxale - rester le même tout en devenant autre. C'est cet équilibre difficile - sinon impossible - qui ouvre la porte aux excès et aux déviances de la traduction.

Os conceitos sobre tradução têm de ser revistos à luz da transculturalidade: fonte, alvo, transferência, fidelidade, transparência, opacidade, equivalência, lisibilidade, visibilidade... Estes conceitos, bem como os conceitos de mestiçagem e hibridização em tradução, ganham um novo corpo no mundo globalizado contemporâneo.

A transculturalidade recoloca em causa o princípio básico de “um povo, uma nação, uma língua e uma cultura e uma literatura”, princípio que há muito sofreu alterações e que a segunda metade do século XX até hoje mostrou estar a transformar-se num outro princípio mais abrangente e aberto.

Semujsa (2001: 133-156) refere a importância da transculturalidade na sua relação com uma obra literária e com a sua relação internacional:

La critique transculturelle s'avère indispensable, dans la mesure où elle part de l'hypothèse que comprendre l'univers d'une oeuvre de création, c'est la situer dans ses rapports avec la macrosémiotique internationale des productions symboliques.

A tradução, como refere Ricoeur (2004 b), representa o desejo de construção de uma unidade, situada no confronto entre a pluralidade e o diálogo com a humanidade.

La traduction, c'est la médiation entre la pluralité des cultures et l'unité de l'humanité. En ce sens, je parlerai du miracle de la traduction et de la valeur emblématique des traductions. Je dirai que la traduction constitue la réplique au phénomène irrécusable de la pluralité humaine avec ses aspects de dispersion et de confusion, résumés par le mythe de Babel. Nous sommes ‘après Babel’.⁵¹

Ricoeur repensa a tradução a partir de três noções que o autor considera fundamentais para a compreensão e exploração da noção de tradução – “d'abord l'idée d'entrecroisements de rayonnements, puis l'idée d'identité narrative couplée avec celle

⁵¹ http://palimpsestes.fr/morale/livre2/dialectique/crises/ricoeur_culture.html, consultado a 17 de dezembro 2013. Artigo de Paul Ricoeur, já referido, *Le Monde*, “Cultures, du deuil à la traduction”, de 25-5-2004. O autor interroga certas noções – horizonte, fronteira, cultura, tradução e humanidade e critica algumas das ideias coladas a cada uma dessas noções, projetando novos olhares sobre a tradução.

de promesse et enfin l'idée de variation des horizons”⁵². A tradução, segundo o autor, “ouvre sur des universels concrets, et non pas du tout sur un universel abstrait, coupé de l'histoire”⁵³.

Falar de tradução não é falar de exatidão nem de identidade total entre línguas e culturas. Existem entre elas aproximações diversas, da mesma forma que existem distanciamentos diversos, que variam em função das línguas e das relações que estabelecem entre si. O resultado do processo de tradução é constituído por conjuntos híbridos que refletem diferentes graus de aproximação entre as línguas e as culturas.

A tradução não é só uma tradução de “palavras”⁵⁴, não é só uma tradução linguística, no entanto, é através da língua, das palavras, da linguística e da cultura que se veiculam os objetos fundamentais da tradução, que só podem ser enunciados a partir de análise de *corpora*. Poder-se-ia dizer que, para a tradução das obras de MC, os objetos de tradução incidiriam, mais especificamente, sobre os conceitos de oralidade, hibridização, mestiçagem, transculturação, alteridade, estrangeirização. Mas estes objetos tradutológicos são veiculados através de uma língua híbrida, construtiva/desconstrutiva, poética, criativa, transformada...

Sem esta ação transformadora original do autor sobre a língua, através do uso de estratégias linguísticas diferenciadoras capazes de criar novos valores sociais, culturais mas também individuais, o processo de escrita “individual” não poderia chegar a bom porto. Uma língua é uma entidade abstrata que cada autor transforma de acordo com a sua intencionalidade, e a carga emocional que quer incutir ao texto, enquanto produto final. É essa transformação que permite ao sujeito, ao autor, apropriar-se da língua, sentir a liberdade de agir sobre a sua tessitura para que a apropriação estabeleça uma relação de pertença entre o autor e a língua.

É a capacidade de inovar, de criar – de transformar – que está na origem da transformação da cultura e da sociedade em geral. A escrita ou outras formas de ação de transformação sobre as artes constituem os modos da mudança.

⁵² *Idem*. Sublinhado nosso.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ A “palavra” é aqui tomada na sua relação mais etimológica e na sua ligação a outras palavras como “parábola”, “parolar”, “parlar”... A definição de palavra é complexa e a definição depende da área linguística que serve de suporte à análise. Cf. Villava (2008: 17-25).

Veja-se por exemplo o Manifesto do “Aviso a Tempo por causa de Tempo” de António Maria Lisboa⁵⁵ e a ação do surrealismo⁵⁶ na mudança dos valores humanos. Num dos artigos, o artigo 5º, o poeta resume os valores fundamentais do ser humano:

Que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes.

Os valores resumem-se, nas palavras do poeta, a três grandes palavras humanistas e universais: Liberdade, Amor e Conhecimento. São estas palavras que remetem para a universalidade das línguas e culturas e para o esbatimento das fronteiras de que falámos anteriormente e para os novos valores globalizados das sociedades contemporâneas.

Alexandre O’Neill, no poema “Cão”⁵⁷, poetiza o animal para dar conta da vitimização do ser humano na sociedade contemporânea. Como diz Clara Rocha, no prefácio a *Poesias Completas.1951/1986* de Alexandre O’Neill:

O poema «Cão» utiliza também a imagem animal, desta vez para mostrar o homem-cão na sua condição existencial («cão passageiro»), social («cão de gravata pendente»), civilizacional («cão pré-fabricado»), psicológica («cão: esfera do sono»), afectiva («cão estovado de alegria»). O verso «cão rasteiro cor de luva amarela», que é uma citação de Rilke (*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*), dá ainda uma dimensão transtextual à descrição.⁵⁸

No poema “H” de António Maria Lisboa, o último verso *lá longe numa fonte cheia de fogos-fátuos*⁵⁹ apresenta o jogo entre a literalização e a figuração na relação entre a fonte e os fogos-fátuos, entre a realidade e o imaginário, entre o indivíduo e o universo, num ultrapassar constante, num projetar universal que o poeta tão bem cristaliza na citação abaixo transcrita:

⁵⁵ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

⁵⁶ Mário Césariny diz que “o Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religiosa-política ou político-religiosa e quando for universalmente capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor-Explosivo”. In www.homeoesp.org. Consultado a 12 de junho 2012.

⁵⁷ Cão passageiro, cão estrito, // cão rasteiro cor de luva amarela, // apara-lápis, fraldiqueiro, // cão liquefeito, cão estafado, // cão de gravata pendente, // cão de orelhas engomadas, // de remexido rabo ausente, // cão ululante, cão coruscante, // cão magro, tético, maldito, // a desfazer-se num ganido, // a refazer-se num latido, // cão disparado: cão aqui, // cão além, e sempre cão. // Cão marrado, preso por um fio de cheiro, // cão a esburgar o osso // essencial do dia-a-dia, // cão estovado de alegria, // cão formal da poesia, // cão-soneto de ão-ão bem martelado, // cão moído de pancada // e condoído do dono, // cão: esfera do sono, // cão de pura invenção, cão prefabricado, // cão-espelho, cão-cinzeiro, cão-botija, // cão de olhos que afligem, // cão-problema... // Sai depressa, ó cão, deste poema!

⁵⁸ In <http://cvc.instituto-camoes.pt>. Consultado a 12 de junho 2013.

⁵⁹ Vemos aqui a estranha relação entre a fonte e os fogos-fátuos, tanto no sentido mais denotativo, das pequenas e fugidias labaredas que resultam de uma combustão ou, no sentido mais conotativo, do brilho efémero e rápido.

O Poeta precisamente só o será quando a sua imaginação for além da imaginação do universo.⁶⁰

Para além da dimensão transtextual, o poema encerra uma dimensão transcultural, que passa pela transformação dos elementos icónicos, isto é, a sua metaforização.

As “palavras” transportam as intencionalidades dos seus autores para outras dimensões, ou, como diz Mia Couto, para outras *Idimensões*⁶¹. Traduzir é ter em conta a procura das “idimensões” transculturais através do encontro de dois “mundos” ou culturas, da renovação da escrita num processo em plena liberdade e criatividade, disseminado de oralidades e polifonias, da apropriação de identidades humanistas e universais. Traduzir é criar um diálogo entre a multiplicidade de formas que interagem no texto, de maneira a reproduzir esse diálogo na outra língua, com interlocutores diferentes. Traduzir é reduzir a fragmentação, romper com a opacidade que está sempre à tona da escrita literária e da tradução, enquanto processo de transformação.

Traduzir pressupõe encontrar um justo “equilíbrio” linguístico, cultural e social. O ato de tradução pressupõe sempre uma escolha, assim como o próprio ato de editar uma tradução, como o afirma Chevrel (1989: 18):

Traduire, éditer une traduction, n'est pas seulement une opération d'ordre linguistique, c'est aussi prendre une décision qui met en jeu un équilibre culturel et social: traduire la *Bible* a été, et reste, une opération d'ordre idéologique et politique.

1.2.2 Uma travessia pelas “línguas”

Traduzir vem do latim *trans+ducere* (trans+conduzir), e seus sinónimos etimológicos, “transladar” e “transferir”, mostram que a tradução corresponde a uma travessia, tanto na perspetiva intralíngua como interlínguas.

⁶⁰ In *Poesia* de António Maria Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1980.

⁶¹ Num texto “Perguntas à língua portuguesa”, escrito especialmente para o Ciberdúvidas, já referido, e publicado no Ciberdúvidas a 11/04/1997, Mia Couto fala das “idimensões da vida”: “Meu desejo é desalisar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida. E quantas são? Se a vida tem é idimensões. Assim, embarco nesse gozo de ver como escrita e o mundo mutuamente se desobedecem”. Cf. <http://www.ciberduvidas.com/>.

Traduzir é explicar, parafrasear, interpretar, dizer por outras palavras, compreender. É pois, antes de mais um ato hermenêutico⁶², de transferência e de apropriação de sentido. É também um ato de exposição pública, de comparência, de afirmação e de manifestação do sujeito. Traduzir é, como dissemos no parágrafo anterior, uma travessia através das línguas⁶³, no seu sentido mais contemporâneo, mas esse sentido só poderá ser ativado se existir uma travessia na língua, ou melhor dizendo na língua, não enquanto objeto abstrato, mas na língua enquanto objeto da realização de um sujeito específico, *i.e.*, no discurso. Traduzir é pensar, como afirma Godard (2001: 49-82):

Traduire est indissociable du travail de la pensée, de l'effort que l'on fait pour comprendre. La compréhension n'est pas immédiate mais doit sans cesse être expérimentée dans son activité même, dans un va-et-vient entre la pratique et la théorie. C'est à partir de sa nature même d'expérience que devrait se faire la réflexion sur la traduction afin de satisfaire aux exigences de la traductologie qui vise à combattre l'occultation de «l'étrangeté» dans la langue, affirmée à la fois par «théoriciens abstraits et praticiens empiriques».

Debrucemo-nos então na língua que é objeto de um determinado sujeito, que obedece a uma utilização particular e subjetiva, que constitui o discurso de um determinado autor e vejamos como se reconhece essa pertença linguística.

Dado que o texto literário constitui o nosso objeto de análise, observaremos a pertença autoral através de alguns exemplos “da letra” retirados de textos literários. O conceito de “letra”, que relacionaremos posteriormente com a língua da tradução, tomamo-lo a Berman (1985)⁶⁴. Mas a “letra” que queremos apreender é a “letra” do texto, do texto enquanto “letra”⁶⁵, que resulta das escolhas linguísticas, estilísticas, ideológicas do sujeito, porque partimos do pressuposto que é a “letra” do texto original que orienta a “letra” da tradução e que determina a experiência da tradução.

Assim, só será possível traduzir a “letra” de um determinado discurso se essa mesma “letra” for objeto de uma análise cuidada, de uma dissecação do corpo do texto, de uma exploração arqueológica, que, como diria Barrento (2002: 98)⁶⁶, só por si não

⁶² Se nos situarmos na filosofia, a Hermenêutica é uma “théorie, science de l'interprétation des signes, de leur valeur symbolique. Appelons herménétique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens” (cf. Foucault 1966, p. 44).

⁶³ Traduzir é passar um texto, tomado em sentido lato, de uma língua para outra.

⁶⁴ Cf. Berman (1985: 35). O autor distingue a “palavra” e a “letra”: “il y a confusion ici entre le ‘mot’ et la ‘lettre’ (...) traduire la *lettre* d'un texte ne revient aucunement à faire du mot à mot”.

⁶⁵ *Idem*, 45.

⁶⁶ Cf. Barrento (2002: 97 e ss.), “A chama e as cinzas: Uma teoria arqueológica da tradução da poesia”. O autor estabelece uma analogia entre o trabalho em arqueologia e o trabalho sobre a língua: “Em 56

permite a construção da “letra”, mas consiste num processo necessário para “tentar fazer reviver a luz, a chama que animou uma cultura, ou um simples objecto”.

O trabalho sobre a “letra” do texto é, segundo o mesmo autor (2002: 99), um processo arqueológico de escavação:

O processo é como o da escavação de uma estrutura ou de um padrão meio escondidos, respeitando todas as peças e fragmentos significantes, com vista, não apenas a colecioná-los no museu (isso seria reduzir o passado às cinzas), mas antes a reconstituir o todo, um conjunto, num diferente contexto de lugar, tempo e código: para voltar a dar a esses materiais algo assim como a sua chama original, para provar, (...), que o passado é real e pode fazer-se reviver a cada momento.

1.2.3 Da língua aos textos

Nesta travessia por alguns textos, optámos por apresentar exemplos diversificados, tanto em português como em francês, que ilustrem a escrita específica de cada autor, visível nas escolhas subjetivas e conscientes de cada um. Pretende-se aqui ilustrar, através de experiências de escrita, a pertença autoral de cada texto. Como dizia Octavio Paz⁶⁷:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de outro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no-verbal, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de outro signo y de outra frase. Pero eso razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

Propomo-nos de seguida olhar para alguns desses textos mostrando que a identidade de cada texto é construída através da ação transformadora da língua, como o afirma Maingueneau (1993: 105) no seguinte excerto:

Qu'on écrit dans une seule langue ou dans une langue étrangère, le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue. On joue toujours de l'écart, de la non-coïncidence, du clivage.

arqueologia, a mera acumulação de materiais, fragmentos, vestígios, também não serve para reconstruir uma imagem de um passado e de uma cultura. A analogia arqueológica tem-me servido ultimamente de referência para a minha própria teoria de tradução da poesia como um processo afim (...)."

⁶⁷ Paz (1971: 9).

A escolha dos autores e dos textos é subjetiva. São autores e textos que chamaram a nossa atenção pela “letra” que os identifica e que fazem parte do nosso universo de experiência de leitura e de tradução.

- (i) David Mourão-Ferreira, « Trepadeira submersa », *Amantes e outros contos*. (Editorial Presença, 1989)

Foi com David Mourão-Ferreira que pela primeira vez ouvimos falar do desrespeito da “letra original” do seu conto « Trepadeira submersa »⁶⁸. O conto narra a relação entre duas personagens, uma professora, Rita, e uma outra personagem que só é identificada no final do conto em que surge um « ambas », que é sua aluna. A ausência da identificação do género acarreta ambiguidades e interpretações para o sentido geral da narrativa que o « ambas » resolverá posteriormente. Assim, uma simples questão de género, constitui um elemento fundamental para a “letra”, ou a essência deste texto. O autor contava que quando foi contactado por uma editora belga para a tradução para francês do livro, pediu que lhe fosse enviada uma primeira versão do conto “Trepadeira submersa”. Ao receber a tradução do conto, e ao ler o início em francês, não autorizou a publicação da tradução do conto por essa editora. A tradutora tinha « desrespeitado a letra do original », ao desvendar o género das duas personagens, através do uso do « passé composé » e do acordo do particípio passado com o verbo « être ».⁶⁹

- (ii) *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau (Gallimard, 1972)

É com a palavra – *Doukipudonktan* – que se inicia o livro de Raymond Queneau⁷⁰, que ilustra uma das particularidades da escrita do autor – a oralização da escrita e o humor que lhe é característico. Apagar essa oralização, visível nos frequentes jogos fonéticos utilizados e fabricados, é retirar ao texto a sua pertença autoral, aquilo que caracteriza o sujeito e a sua experiência da língua, através das idiossincrasias da sua escrita.

⁶⁸ No início dos anos 90 existia na FLUL o Curso de Especialização em Tradução. David Mourão-Ferreira animou uma sessão sobre a tradução do seu conto “Trepadeira submersa” in *Amantes e outros Contos*, num dos seminários por nós lecionados.

⁶⁹ Posteriormente, o texto foi traduzido (por M.-C. Vromans e Françoise Laye) e publicado em França, sob o título, *Soleils masqués*, 1991, Ed. Viviane Hamy. Neste caso, as tradutoras preservaram a ambiguidade de género que apenas é desvendada no final com a expressão “entre toutes les deux”.

⁷⁰ Raymond Queneau, como já referido na nota de rodapé nº 12, pertence ao grupo OuLiPo (acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle*), juntamente com outros autores e matemáticos, por exemplo G. Pérec e M. Duchamp, que se definem como « rats qui construisent eux-mêmes le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » (cf. OuLiPo, *Abrégé de littérature potentielle*, p. 6). O conceito de *contraintes* está diretamente ligado à noção de criatividade.

Doukipudonktan representa a escrita fonética de «D’où qui pue donc tant ». É através de jogos de linguagem que o autor transpõe a oralidade para a sua escrita.

(iii) *Romance da raposa* de Aquilino Ribeiro (Bertrand Editora, edição de 2002)

Aquilino Ribeiro, um autor emblemático e criativo, virtuoso nos contornos estilísticos, oferece-nos neste texto infantil um trecho de uma vivacidade lexical extraordinária (p. 18). Destacam-se os seguintes exemplos: o uso morfossintático – «fechar a noite»; a adjetivação – «lua bochechuda e enfarruscada»; a composicionalidade – «a saia de açafraão»; a personificação das nuvens – «as nuvens enfarruscavam»:

Fechara a noite, mas por cima dos altos pinheiros bailava a lua cheia, muito bochechuda, ainda que enfarruscada. E quem a enfarruscava eram as nuvens que iam passando e peneirando, uma chuvinha miudinha molha-tolos, que a ela molhava por necessidade, que não por tola. O pior é que já levava encharcados os botins amarelos e a saia de açafraão.

(iv) *A Caverna* de José Saramago (Editorial Caminho, 2000)

Saramago molda a relação entre os discursos - direto, indireto e indireto livre – utilizando a sua própria representação e diacríticos. A pontuação é em Saramago uma marca da sua subjetividade, como se pode observar no excerto abaixo transcrito (p. 77):

A Cipriano Algor afigurou-se-lhe de mau agoiro o convite, já estava a ouvir o genro a anunciar, pela centésima vez, que iriam viver para o Centro logo que alcançasse a sua promoção a guarda residente, Ainda acabaremos os três num cartaz daqueles, pensou, para casal jovem já têm a Marta e o marido, o avô seria eu se fossem capazes de convencer-me, avô não há, morreu há três anos, e por enquanto faltam os netos (...).

(v) *Les revenentes* de G. Pérec (Julliard, 1972)

Pérec pertence, tal como Queneau, ao grupo OuLiPo. O desafio de Pérec foi de escrever um romance em que utilizasse apenas a vogal « e ». Para isso, teve de recorrer a várias estratégias de ordem estilística, sintática, fonética e morfológica. E a escrita transforma-se numa travessia fonética para a construção do sentido.

Me pendre? Mets je ne cherche le décès!!

- Qe cette Excellence reste serène! Je te pends et je te dépends! Entre temps, z'êtes le grend Pen et me prenez.

- C'est vré? Je bende?

- Tels les mecs près de Trézène.

- Le strétégème ne me plêt ggere, chère enfant, mets j'hémerè tellement te bézer

que je le feré!

- Ne le regretterez, Excellence, je t'en fé le serment, et même le serrement.
Et Estelle lèche tendrement le membre négligent et sédentère de l'Evêque et
entreprend de le pendre. Mets ce n'est tellement thésée.
- Hé, les mecs et les nenettes, demende Estelle, venez m'éder!

(vi) Alberto Caeiro, “Guardador de rebanhos”

No poema de Alberto Caeiro o corpo é repensado em função dos cinco sentidos, numa redistribuição subjetiva do pensamento e numa reinterpretação das sensações.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

A travessia pela escrita autoral poderia continuar à descoberta da subjetividade de cada artesão da escrita que nela investe, transformando a matéria abstrata, dando-lhe forma e vida, apropriando-se dela, incutindo-lhe novas formas de representação da realidade, criando novos campos ficcionais. A escrita funciona como um espaço único e indefinido para aquele que escreve, como o afirma Gauvin (2004: 86):

Le lieu par excellence d'un espace rêvé, utopique ou atopique, avec tout ce que cette projection dans un ailleurs indéfini peut avoir de paradoxal pour qui fait profession d'écrire.

Pretende-se olhar para a escrita, despertar para a variedade de formas de representação da escrita, olhar para a «terracota» já moldada pelas mãos de cada sujeito, sentir que é essa variedade que constitui a realidade da língua, transposta a discursos que pertencem a um determinado sujeito e que é essa língua-discurso que será objeto da tradução e que trará desafios ao tradutor, como o sugere no Prefácio do livro *Sagarana* o tradutor francês de Guimarães Rosa :

Nous avons jouté, joué, cherchant dans le défi verbal les reflets en français des éclats fulgurantes et mystères de la langue de João Guimarães Rosa, mais aussi - téméraire projet - les échos des «archétypes» que celui-ci voulait «traduire» dans son écriture.⁷¹

⁷¹ *Sagarana*, traduzido para francês por J. Thiériot, 1998, Albin Michel.

E Pym (1998: 161) propõe um tradutor de carne e osso para traduzir esta língua que tem também ela um corpo :

I refer to people with flesh-and-blood bodies. If you prick them, they bleed.

Um texto constitui um elemento original, único e autónomo. Assim, também em tradução, o mesmo texto deveria preservar as mesmas propriedades: originalidade, unicidade e autonomia. Assim o entende Haroldo de Campos (1992: 35) ao denominar o seu projeto de tradução – a *transcrição*. A ideia subjacente é guardar na língua da tradução a autonomia do texto traduzido, ao mesmo nível do original.

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autónoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma.

Em resumo, poder-se-ia afirmar a materialidade da língua através da leitura do original. Essa materialidade corresponde à “letra” bermaniana, que emerge das escolhas livres, avaliadas tendo em conta a língua enquanto campo abstrato no qual cada sujeito constrói a sua própria identidade linguística.

Existe uma variedade infinda de procedimentos avaliativos que denotam a presença do sujeito no seu texto, que, de certa forma, inscrevem na língua, enquanto experiência discursiva pontual, a sua marca, agindo e transformando a materialidade física da língua. Estamos perante a “letra” de Berman. O conjunto dos traços constitui a “letra” de cada autor, *i.e.*, os traços específicos que caracterizam a escrita de cada autor.

E como reconhecer um determinado processo de escrita? É certamente através das opções linguísticas que o sujeito faz que ele constrói a sua relação com a língua. A título de exemplo poder-se-ia enunciar os seguintes procedimentos:

sistematismos; homogeneidade; heterogeneidade; coerência; pontuação; combinatórias lexicais; modalização; sintaxe; léxico; tipos de frases; tipos de discursos; ritmo, prosódia, oralidades; figuras de retórica; topologia da escrita.

Traduzir é sempre um processo de reescrita do texto original, como o afirmou Lefevere (1992: xi), já citado no ponto 1.2.1 – Da língua à transculturalidade. O processo de reescrita é também um processo de inovação literária, cultural e social, pois através da tradução surgem novos conceitos e novas realidades. Por outro lado, a

reescrita é também uma manipulação e uma negociação constantes. Acrescentamos que toda a tradução é também um processo de inovação linguística.

Recusa-se a ideia de que um texto possa ser normalizado ou neutralizado. Wuilmart (2007: 391) fala de “nivelamento”⁷² do texto literário e critica o tradutor que se deixa aprisionar nas fronteiras das línguas-alvo. Sugere que o tradutor se liberte da língua para que as portas da alteridade se abram. Cada processo de escrita, no original, é um processo criativo, como diz a autora:

L’auteur ne construit sa parole qu’en s’écartant de la norme, en retournant à l’étymologie, en bouleversant la syntaxe, en jouant sur les connotations multiples.

A originalidade de cada um reside na capacidade de esculpir na língua um novo caminho, diferente de todos os outros, mas ao mesmo tempo igual a todos os outros na sua essência. A escrita constitui um objeto dinâmico e é um meio flexível onde é possível agir, transformar, subverter, recriar.

Os escritores, com as suas palavras que agem, sulcam as paredes da língua, ornamentando-as e transformando-as em paredes outras onde caibam outras palavras ou outros discursos. Os novos sulcos abertos mostram um outro pulsar da língua, construído sobre o já existente, utilizando os mesmos objetos mas criando novas associações, novos sentidos e novas realidades. A língua é ação, o texto é ação, o discurso é ação. Os escritores estão num corpo a corpo com o material flutuante que é a língua e que lhes permite inovar e diferenciar-se dos outros, como transparece do excerto de Casanova (1999: 348):

C’est dans leur affrontement avec la question de la langue que les écrivains des espaces excentriques ont l’occasion de déployer l’univers complet des stratégies par lesquelles s’affirment les différences littéraires. La langue est l’enjeu majeur des luttes et des rivalités distinctives: elle est la ressource spécifique avec ou contre laquelle vont s’inventer les solutions à la domination littéraire, le seul véritable matériau des écrivains permettant les innovations les plus spécifiques.

O tradutor deve libertar-se da língua-alvo como o autor se libertou ao escrever o texto original da língua-fonte. O mesmo processo criativo deve ser recuperado pelo leitor/tradutor. É, tanto para o autor como para o tradutor, um ato de liberdade.

⁷² Em francês – *nivellement*.

Traduzir deve recusar a normalização, a neutralização. Tal como uma paisagem é constituída por diferentes relevos, o texto vai alternando o seu relevo, fazendo surgir ritmos diferentes, metáforas várias, percursos, mais ou menos sinuosos, marcados pelos jogos entre o tópico e o rema, pela maneira como a sintaxe se “enforma” e “enfoca” na construção do sentido, ou melhor, dos sentidos dos textos.

Um texto pode ser comparado a uma paisagem em que o relevo se altera em função do olhar do sujeito, do seu posicionamento geográfico, da hora dia em que observa a paisagem, da forma como chegou à paisagem, das vielas que desembocam em sítios inóspitos ou de cortar a respiração, às autoestradas que nos roubam a paisagem diversificada e a tornam mais monocromática e neutralizam, de certa maneira, as diferenças.

Projetar um passeio é como projetar a leitura-tradução de um livro. Iniciar esse passeio é iniciar a leitura de um texto. A descoberta far-se-á a par e passo, num processo dinâmico e construtor, de sentimentos que se vão alicerçando nas descobertas que emergem das paisagens da obra, das emoções que afloram das palavras.

Como na paisagem e nos percursos que se escolhem para descobrir, também no texto literário, várias são as escolhas que nos permitem abordá-lo e captar o que de essencial ele encerra.

A paisagem alterna com o olhar, provocando uma “interanimação”, tal como a obra se “interanima” na relação com o leitor/tradutor, penetrando nos veios sinuosos do texto, escavando a matéria do texto, substituindo, criando temporariamente novos paradigmas, rejeitando outros, inventando outros, acreditando que o texto é feito de matéria dinâmica e consciente e o trabalho do tradutor deve também reger-se por uma reflexão emotiva mas consciente.

O tradutor-viajante percorre o texto à procura do Outro, do estranho, do estrangeiro; o tradutor-viajante alcança o texto tal qual um forasteiro que entra nas fronteiras do outro, misturando-se com as alteridades do outro, condicionando o outro e a sua tradução.

1.2.4 Travessia teórica

A história da tradução confunde-se com a história da compreensão, com uma história da hermenêutica. Traduzir é compreender o texto original, num ato de leitura plural. Wuilmart (2000: 44) num artigo que tem como título “Traduire c’est lire” afirma a importância da leitura, que se desdobra, segunda a autora, em duas fases – a impregnação e a restituição. A autora utiliza a metáfora da escultura para mostrar que traduzir é «trair naturalmente» porque a diferença entre as línguas é intransponível. A língua é pois o reflexo do pensamento e da expressão:

La restitution d’une figure de marbre dans un autre matériau, disons le bois. Le sculpteur qui, à l’aide de son ciseau, tente de reproduire la figure dans du bois se heurte à la même difficulté que le traducteur.

Os dois materiais, o mármore e a madeira, metaforizam as duas línguas no processo tradutológico. Os materiais são diferentes nas texturas, nos odores e nas sensações.⁷³

Se o tradutor for um tradutor « cibliste »⁷⁴, que traduziremos por “tradutor-alvo”, será fiel à sua própria língua, respeitando a matéria da sua língua e indo de encontro ao leitor da tradução, como o enunciava já Schleiermacher⁷⁵ :

Mais alors, quels chemins peut prendre le véritable traducteur qui veut rapprocher réellement ces deux hommes si séparés (...) ? À mon avis, il n’y en a que deux. Ou bien le traducteur laisse l’écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l’écrivain aille à sa rencontre. (sublinhado nosso)

A primeira proposta de Schleiermacher corresponde aos «sourciers», os tradutores-fonte, de Ladmiral. Poder-se-ia trazer para a discussão o conceito de fidelidade e dir-se-ia que para os «ciblistes» a fidelidade é para com o leitor, para os «sourciers» a fidelidade é para com o autor, o que torna a noção de fidelidade ambígua e complexa, divergindo de conteúdo, em função das orientações escolhidas pelo tradutor.

Regressemos à compreensão e à fase da impregnação, que a teoria da tradução tem, segundo Wuilmart, abordado muito pouco, e que desempenha, do nosso ponto de

⁷³ Wuilmart (2000: 45).

⁷⁴ Cf. Ladmiral (2014).

⁷⁵ Berman (1985: 299), “Les différentes méthodes du traduire”, com o título original – Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens”. Sublinhado nosso.

vista, um papel fundamental no processo tradutológico. Wuilmart (2000 : 46) diz « On ne traduit pas un auteur, mais un texte ». A impregnação é o encontro com esse texto e com tudo aquilo que o caracteriza, é a interpenetração do texto literário à procura incessante de indícios, *i.e.*, de todos os indícios que enriqueçam e explorem o sentido do texto.

E é na leitura que essa impregnação se opera, constituindo o momento fulcral de apropriação do sentido. Wuilmart (2000 : 48) metaforiza esse momento único :

Traduire c'est d'abord et avant tout lire. C'est lire correctement avec l'œil de l'exégète averti, avec l'oreille de l'interprète musical, avec la sensibilité déployée de l'artiste dont les cinq sens sont aux aguets.

As discussões em crítica de tradução mostram-nos um campo de investigação dividido em dois grandes paradigmas, que muito se aproximam das duas orientações expostas por Schleiermacher, embora em contextos diferentes, e recorrendo a uma terminologia diferente, que resulta da abertura de novos paradigmas teóricos resultantes da evolução do próprio pensamento.

É nossa intenção resumir, em traços largos, e iniciando a viagem com Schleiermacher, as posições terminológicas do século XXI⁷⁶, de modo a delinear o campo teórico em que nos situamos. Por outro lado, esse resumo permitir-nos-á perceber, de forma mais objetiva, a evolução do pensamento sobre a tradução.

Partimos do pressuposto de que é necessário construir uma história da tradução baseada nos princípios que norteiam a sua evolução e não na simples repetição ou alteração de conceitos terminológicos. A mudança dos conceitos nem sempre levou a uma modificação profunda do discurso sobre a tradução. Para nos situarmos e elaborarmos um enquadramento teórico para o nosso trabalho, temos de olhar para os diferentes discursos de acordo com aquilo que cada um desses discursos trouxe para a tradução propriamente dita. Propomo-nos enunciar de forma objetiva alguns dos pressupostos e também algumas das interrogações que norteiam a abordagem teórica deste trabalho.

- A prática da tradução é inseparável do discurso teórico. É através da prática, que surge no início, sob forma de leitura, que se elabora a teorização do ato tradutológico.

⁷⁶ A viagem começa com Schleiermacher no século XIX.

- O binómio *teoria/prática* é substituído pelo binómio *experiência/reflexão*.⁷⁷
- Se acreditamos que é a experiência que motiva a reflexão, então é o texto que determina, de um ponto de vista teórico, as opções do tradutor.
- Por outro lado, essas opções não se mantêm homogêneas ao longo de todo o texto. Acreditamos que o discurso teórico, no ato experiencial de tradução, é heterogêneo dentro de um mesmo texto e depende das opções de escrita do autor do texto original.
- Com isto pretende-se dizer que é o texto, e logo o autor desse texto, que motivam a teorização subjacente ao ato tradutológico.
- O texto literário pressupõe uma outra língua, uma terceira língua ou terceira voz (que é a língua ou a voz do autor).
- O texto literário é idiossincrático, autónomo, livre, único.
- Tanto a terceira língua ou a terceira voz como a autonomia, liberdade e unicidade têm de ser características inerentes ao texto traduzido.
- A leitura, a compreensão e a hermenêutica têm de fazer parte intrínseca do ato de tradução e do discurso teórico sobre tradução.
- A formação do tradutor tem de ter em conta a sua formação como leitor e esta formação é indissociável da sua formação como tradutor.
- A formação linguística (lexical, fraseológica, prosódica, retórica) é também inseparável da formação do tradutor. O tradutor tem de ser capaz de observar e agir sobre a língua, reconhecendo a sua flexibilidade e maleabilidade e de ter uma forte capacidade metalinguística.
- O texto literário situa-se no campo de alteridade em relação à língua natural.
- Assim, esse campo de alteridade sobrepor-se-á ao campo etnocêntrico, e determinará algumas das opções em tradução.
- No entanto, falar de sobreposição é falar da dominação de um sobre o outro e nunca de uma exclusão. Alteridade e etnocentrismo encontrar-

⁷⁷ O binómio *Experiência /Reflexão* tomámo-lo a Berman (1985) e é apresentado pelo autor nessa ordem, primeiro surge a experiência e é da experiência que decorre a reflexão.

se-ão na tradução de um mesmo texto e na pena de um mesmo tradutor, sem, de modo algum, denotarem incoerência por parte do tradutor, mas são antes o resultado da leitura do texto-fonte e das opções do autor.

- O discurso que elaboramos sobre tradução baseia-se na existência de um critério de dominância, a dominância da alteridade. No entanto, existem elementos que são inerentes à própria língua original e que devem ser respeitados na outra língua.
- As opções, as escolhas são comandadas pelo texto original.
- O tradutor deve dispor de uma variedade rica de opções e a seguir negociar essas opções com o próprio texto, pesando essas opções nos pratos de uma balança.
- A tradução (de um texto particular) é um campo híbrido, transcultural, mestiço onde confluem as várias línguas e a variedade de teorias existentes. A tradução é híbrida porque a língua sobre a qual se baseia a tradução é já por si um objeto híbrido e transcultural.
- A criatividade linguística do texto original não é um simples exercício lúdico com a língua, um jogo de diversão com as alterações morfológicas, sintáticas ou semânticas ou um teste para mostrar a capacidade de criação lexical.
- A criatividade é a ação literária sobre a língua para construir um objeto prático capaz de conter aquilo que o autor quer dizer, isto é, a sua mensagem.
- As *transgressões* ou *subversões* (ou outras palavras que mostrem esta ação de transformação) são usadas como integrando a escrita de um determinado texto e acreditamos que todos os textos literários têm, em campos de intervenção diferentes, essas transgressões ou subversões.
- É nosso desejo alargar o conceito de transgressão (com este ou com outro nome – recordemos que a literatura usou o termo *desvio* (em francês *écart*) para mostrar um distanciamento em relação à língua comum e sobretudo para mostrar que a língua literária é diferente), que se poderia traduzir na enunciação seguinte: os textos literários

caracterizam-se por um maior ou menor distanciamento linguístico da língua comum. Ou formulado de outra maneira, o texto literário caracteriza-se pela sua criatividade linguística.

- Assim, o distanciamento linguístico da língua natural, ou, de forma, mais sintética, a criatividade linguística, podem constituir critérios determinantes para a caracterização do texto a traduzir.⁷⁸
- As observações que propomos apenas são válidas para o texto literário. No entanto, acreditamos que a criatividade linguística, pensada de forma mais abrangente, é um parâmetro válido para todos os tipos de tradução e diferenciador de algo próximo de uma tipologia de textos, ou de uma tradução funcional.⁷⁹

Propomos de seguida organizar uma viagem através da teoria e, como referimos anteriormente, iniciamos a viagem por Schleiermacher, prolongando até às propostas teóricas mais contemporâneas do século XXI. Referiremos apenas os autores e os principais conceitos que lhes estão associados e que serão objeto de uma reflexão a seguir.

Autores	Conceitos de base, comentários
SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003, tradução de José Miranda Justo). <i>Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir</i> . (Título original: <i>Ueber die Verschiedenen Methoden des Uebersetzens</i>). Edição bilingue. Porto: Porto Editora. (escrito em 1813, conferência proferida na Real Academia de Berlim)	Mediação entre o autor do texto original e o leitor do texto traduzido; Dois métodos de traduzir : aproxima-se o leitor do autor (privilegia-se o estranhamento) ou aproxima-se o autor do leitor (nacionaliza-se o texto).
BENJAMIN, Walter. «Die Aufgabe des Übersetzers, Gesammelte Schriften», «A tarefa do tradutor » <i>in</i> BRANCO, Lúcia Castello (org.)	Compreensão e hermenêutica; A tarefa do tradutor; A “forma” do texto e fidelidade;

⁷⁸ Pretendemos mostrar que a criatividade linguística, ou outro campo afim que tenha em conta comparações entre a língua comum e os textos literários, através da análise da criatividade da escrita de Mia Couto, constitui um critério objetivo. Deste modo, e embora se situe fora do âmbito deste trabalho, a criatividade linguística, na formação em tradução literária, deveria constituir um campo de conhecimento que deveria integrar os saberes da formação dos tradutores literários.

⁷⁹ Cf. Nord (1997). A teoria funcionalista dá ênfase à tipologia textual.

(2008). <i>A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português</i> . Edição bilingue. Belo Horizonte: Fale/UFGM.	A alteridade do original; A essência da forma do original; Traduzibilidade e tradução.
JAKOBSON, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation” in BROWER, R. A. (ed, 1959). <i>On Translation</i> . Cambridge: Harvard University Press.	Tradução intralinguística; Tradução interlinguística; Tradução intersemiótica.
VINAY E DARBELNET (1958). <i>Stylistique comparée du français et de l’anglais</i> . Montreal : Beauchemin.	Tradução direta (possibilidade de preservação de estruturas da língua-fonte); Tradução oblíqua (estruturas da língua-alvo); Tradução linguística e tradução literária; Procedimentos técnicos de tradução : empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, modulação, equivalência e adaptação.
NIDA, Eugène (1964). <i>Toward a Science of Translating with Special reference to Principles and procedures Involved in Bible Translating</i> . Leyde : E. J. Brill.	Equivalência dinâmica; Equivalência formal; Outros tipos de equivalência.
CATFORD, J. C. (1965). <i>A Linguistic Theory of Translation</i> . Oxford: Oxford Univ Press.	Correspondência formal (preserva a estrutura da língua-fonte); Equivalência textual (recurso a uma estrutura da língua-alvo); Tradução livre e tradução literal; Intraduzibilidade linguística e intraduzibilidade cultural.
MOUNIN, Georges (1955). <i>Les Belles Infidèles. Essai sur la traduction</i> . Paris: Cahiers du Sud. MOUNIN, Georges (1963). <i>Les problèmes théoriques de la traduction</i> . Paris: Gallimard.	<i>Les verres transparents e les verres colorés</i> ; Tradução fiel e tradução infiel; As belas infiéis; Linguística e tradução; Tradução literal; Tradução livre.

MESCHONNIC, Henri (1973). <i>Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction</i> . Paris: Gallimard.	<i>Traduction du décentrement ou du dépaysement et traduction annexion</i> ; Descentramento e anexionismo. Mechonnic: um “sourcier”.
LEFEVERE, André (1975). <i>Translating Poetry, Seven Strategies and a Blue-print</i> . Amesterdão: Van Gorcum.	Sete estratégias para a tradução de poesia: tradução fonémica; tradução literal; tradução métrica; de poesia para prosa; tradução rimada; tradução em verso branco; interpretação.
STEINER, G. (1975). <i>After Babel: Aspects of Language and Translation</i> . Oxford: Oxford University Press.	Teoria da linguagem e teoria da tradução; Periodização da tradução; Organização diacrónica; Tradução enquanto processo natural; Topologias da cultura.
POPOVIC, Anton (1976). <i>A Dictionary for the Analysis of Literary Translation</i> . Edmonton, Alberta: Universidade de Alberta.	Tipos de equivalências: equivalência linguística; equivalência pragmática; equivalência estilística; equivalência textual (sintagmática).
BASSNETT, Susan (1980, trad. 2003). <i>Translation Studies</i> . London : Routledge. Tradução portuguesa: <i>Estudos de Tradução</i> . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.	Descodificação e recodificação; Noção de equivalência; Perdas e ganhos; Traduzibilidade e intraduzibilidade.
BERMAN, Antoine (1985): «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», in <i>Les tours de Babel. Essais sur la traduction</i> . Mauvezin : Trans-Europ-Repress.	Tendências deformantes da tradução, a analítica da tradução; A letra do texto-fonte; Tradução ética e ética da tradução; Tradução de alteridade ou estrangeirante;

	<p>Lexicalização e tradução;</p> <p>Tradução livre e tradução literal.</p> <p>Berman: um “sourcier”</p>
BALLARD, Michel (1994, 2e éd.). <i>La traduction de l'anglais au français</i> . Paris: Nathan.	<p>Teoria e prática da tradução;</p> <p>Abordagem pedagógica;</p> <p>Tradução e criatividade.</p>
LEDERER, Marianne (1994). <i>La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif</i> . Paris: Hachette.	<p>Desverbalização e reverbalização;</p> <p>Tradução linguística;</p> <p>Equivalência e correspondência;</p> <p>Tradução do sentido, tradução interpretativa;</p> <p>Língua e discurso.</p>
TOURY, Gideon (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation". In <i>Descriptive Translation Studies and Beyond</i> . Amesterdão-Filadélfia: John Benjamins.	<p>Aceitabilidade vs adequação;</p> <p>Norma e tradução;</p> <p>Normas e leis (sociolinguísticas e tradutológicas);</p> <p>Estudos de tradução;</p> <p>Teoria dos polissistemas.</p>
VENUTI, L. (1995). <i>The Translator's Invisibility: a History of Translation</i> . Londres e Nova Iorque: Routledge.	<p>Tradução domesticante vs tradução estrangeirizante;</p> <p>Visibilidade e invisibilidade do tradutor.</p>
NORD, Christiane (1997). <i>Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained</i> . Manchester: St Jerome Publishing.	<p>Teoria funcionalista da tradução;</p> <p>Teoria do <i>skopos</i>;</p> <p>Tradução como ação;</p> <p>Tradução como interação;</p> <p>Teoria funcionalista e tradução literária.</p>
SERRAS PEREIRA, M. (1998). <i>Da língua de ninguém à praça pública</i> . Lisboa: Fim de Século.	<p>Língua de ninguém e metamorfose;</p> <p>Tradução e hermenêutica;</p> <p>Multiplicidade das línguas;</p> <p>Limites e impossibilidade da tradução;</p> <p>A tradução poética.</p>
FROTA, Maria Paula (2000). <i>A singularidade na escrita tradutora</i> –	<p>Psicanálise e inconsciente na tradução</p>

<i>linguagem e subjectividade nos estudos de tradução, na linguística e na psicanálise.</i> Campinas, SP: Pontes.	Singularidades na tradução Erros, lapso e singularidade Tradutor-amante Tradução e psicanálise
BARRENTO, João (2002). <i>O Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária.</i> Lisboa: Relógio d'Água.	Tradução e leitura; Terceira voz; “Lei” da hospitalidade; Metáfora arqueológica da tradução; Tradução e globalização; Tradução e poesia; Traduzibilidade e intraduzibilidade; Tradução: amor e sedução.
LADMIRAL, J.-R. (2014). <i>Sourcier ou cibliste.</i> Paris: Les Belles Lettres, Col. Traductologiques.	<i>Ciblistes</i> – tradutor-alvo; <i>Sourciers</i> – tradutor-fonte. Ladmiral - um “cibliste”
CAMPOS, Haroldo de (1992) . “Da tradução como criação e crítica”. In <i>Metalinguagem & Outras Metas.</i> São Paulo: Editora Perspectiva.	Transcrição; Relação de isomorfia entre os textos e tradução icónica; Obliteração do original; Da releitura ao novo texto; O silêncio na tradução.

Quadro nº 1 – Travessia pela teoria da tradução

Os estudos sobre tradução foram evoluindo em função dos objetos de estudo e das posições teóricas assumidas pelos teóricos da tradução e ao mesmo tempo pelas escolhas feitas pelos próprios tradutores. Das opções anotadas, no quadro anterior, interessa-nos destacar, mais especificamente, os autores que orientaram e orientam a nossa reflexão e que nos permitem elaborar as ideias fundamentais que norteiam o raciocínio que nos propomos defender em tradução, dado que defendemos que o texto literário é um texto criativo.

O texto literário apresenta graus diferentes de criatividade e, por outro lado, os objetos em que se gera a criatividade também são diferentes. Poder-se-ia falar, por

exemplo, de uma criatividade neológica, que passa pela criação de palavras novas, de uma criatividade semântica, que pode passar pela alteração da extensão semântica existente, pela criação de novas significações ou alteração das significações existentes, de uma criação fraseológica, que invista na criação de novas colocações, locuções e qualquer outro tipo de fraseologia. No entanto, os exemplos apontados apenas dão conta de uma pequeníssima parte dos tipos de criatividade do texto literário, dado que nele cabem todas as ações transformadoras da língua pelo sujeito e aí acreditamos estar perante possibilidades infinitas, dada a capacidade de recursividade da própria língua, da sua infinitude e do papel ativo dos sujeitos sobre ela.

Assim, defendemos que a língua da tradução é uma espécie de terceira língua, heterogénea, aberta, onde cabem todos os discursos literários que emanam em sincronia num determinado espaço. Mas ao afirmarmos a existência da terceira língua, salientamos que a terceira língua só existe em tradução, em termos abstratos, porque a sua existência é real em todas as línguas originais (neste caso, para o que nos interessa aqui, em todos os textos literários dessa língua original).

A língua original é composta por uma heterogeneidade de textos ou discursos. Os textos literários constituem um dos conjuntos, que se distinguem pela literariedade do autor e pelas opções linguísticas que estão na base do projeto literário do autor. Traduzir é, antes de mais, preservar as opções literárias do autor, realizadas linguisticamente, fazer passar para a língua da tradução a «língua» do autor original, *i. e.*, guardar, na língua da tradução, a terceira língua, ou terceira voz, do original.

Identificada e aceite a existência da terceira língua no texto literário, cabe-nos agora refletir sobre os meios que nos permitem guardar a terceira língua literária no processo de tradução. A terceira língua literária está diretamente dependente do conceito de criatividade. Traduzir a terceira língua é ler a criatividade, desverbalizando⁸⁰ a terceira língua, de modo a identificar os procedimentos criativos e o papel que

⁸⁰ Para os termos de “desverbalização” e de “reverbalização” cf. Lederer (1994: 22) e Delisle (1984: 81), respetivamente. A “desverbalização” é um processo cognitivo, definido por Lederer nos seguintes termos: “Chacun peut constater que les énoncés oraux sont évanescents. Nous retenons en gros le récit qui nous est fait, mais nous oublions la quasi-totalité des mots qui ont été prononcés. Le fait est patent dans l’oral: les signes du discours disparaissent avec le son de la voix qui les émet, mais l’auditeur, et l’interprète, conservent un souvenir déverbalisé, un état de conscience de l’idée du fait évoqué”. A “reverbalização” é a reexpressão em tradução e é definida por Delisle (1984: 81): “La recherche de la formulation la plus pertinente s’opère plus ou moins à tâtons par les mécanismes conscients et subconscients de la pensée. Les informations sont convoquées ou évoquées par la mémoire encyclopédique. Au cours de cette exploration, les solutions intermédiaires que le traducteur rejette comme insatisfaisantes sont autant de jugements portés sur l’inadéquation d’un contenu et d’une forme (...)”.

desempenham na construção do ato literário. Depois da desverbalização, e analisados os sistematismos do autor, através, por exemplo, de «glossários» incompletos, ou de recolhas ou levantamentos – de palavras, de conceitos, de fraseologias, de figuras de retórica, de isotopias, de descrições... de ritmos, de melodias, de pontuações, de entoações... – passa-se à fase da reverbalização na língua da tradução, baseada na leitura do texto original.

As orientações que selecionámos, na defesa do texto original, apontam fundamentalmente para a visibilidade do autor, que denota a sua presença através das opções do tradutor em defender e assegurar a sua presença no texto traduzido (Venuti 1995). Mas a visibilidade do tradutor é condicionada e orientada pela visibilidade do autor na língua-fonte.

De um ponto de vista pedagógico, a reflexão exposta tem implicações na formação pedagógica dos tradutores e dos cursos de tradução a nível universitário. No elenco curricular de um curso de tradução devem constar disciplinas que exercitem a leitura tendo em conta a impregnação dos textos e a variedade de textos, literários e não literários, e fomentando atividades pedagógicas de síntese, resumo, comentário, dissertação. É através de disciplinas que formem para a leitura que o aprendente é capaz de apreender o sentido que está dentro do texto, de estabelecer relações e comparações entre esse texto e os textos produzidos em contextos idênticos.

A terceira língua, no âmbito da literatura, traz para a tradução campos pedagógicos ligados à criatividade, à exploração linguística, ao papel das opções linguísticas selecionadas pelos sujeitos e à importância da leitura. Poder-se-ia resumir do seguinte modo :

Traduzir é Ler
Ler é Observar
Ver, Ouvir, Escutar,
Sentir o Texto

E defendemos que os sentidos sobre o texto vão permitir perceber a sua originalidade e unicidade, às quais se acrescenta também o aspeto relevante da liberdade – liberdade do sujeito de agir sobre a língua, *i.e.*, de construir a sua «terceira língua».

As teorias não são estanques e não se anulam entre si. Constituem, sim, uma reflexão que evolui com a evolução do próprio conhecimento e com as mudanças da sociedade e do próprio universo. As filiações teóricas do nosso trabalho, na área da teoria da tradução, são aquelas que se elaboram nos diálogos com a matéria a traduzir. Assim sendo, acreditamos que os teóricos participam na construção dos fundamentos necessários para a pluralidade do diálogo em tradução. Nida (1993)⁸¹ propõe uma perspectiva integrada das teorias da tradução. Existem opostos no seio das teorias de tradução que parecem reger a reflexão em tradução e são também esses opostos que regem a discussão em tradução.

“Traducir es la mejor manera de leer” dizia Garcia Márquez (1982) numa reflexão que tem por título *Los pobres traductores buenos* e onde o escritor colombiano se interroga sobre a tarefa, muitas vezes ingrata, mas mais ainda enriquecedora, da tradução. O escritor parte de várias experiências de tradução (William Faulkner, John dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck, John Ruskin, e a sua experiência de tradução de Giacomo Leopardi) para afirmar que o tradutor deve ser “un cómplice genial” e “debe hacer los mismos gestos y asumir las mismas posturas del escritor”. É um tradutor “sourcier”, que privilegia a língua-fonte, ou dito de outro modo o discurso-fonte, que soube apreender a “terceira língua”, isto é, a língua da tradução, enquanto discurso pertencendo a um determinado autor, com uma identidade própria, pois, como o escritor afirma é “un deber de lealtad com el lector en el outro idioma”⁸².

⁸¹ Citado em Souza (1998: 51): “Ainda não existe nenhuma teoria unificada da tradução no sentido técnico de «um conjunto coerente de preposições gerais usadas como princípios para explicar uma classe de fenómenos», mas existem algumas «teorias» no sentido lato de «um conjunto de princípios úteis para compreender a natureza da tradução ou para estabelecer critérios de avaliação do texto traduzido»”.

⁸² O escritor narra um episódio interessante sobre a tradução de uma das suas obras para mostrar que muitas vezes não se reconhece nas obras traduzidas, sobretudo quando os tradutores recorrem a notas de rodapé para dar explicações que acabam por perturbar a leitura. O exemplo que conta é ilustrativo da insuficiência da leitura: “el ejemplo más notable es el del traductor brasileño de uno de mis libros, que le hizo a la palabra *astromelia* una explicación en pie de página: flor imaginaria inventada por García Márquez. Lo peor es que después leí no sé donde que las *astromelias* no sólo existen, como todo el mundo lo sabe en el Caribe, sino que su nombre es portugués”.

1.2.5 Traduzir o texto pós-colonial

O texto pós-colonial é para nós um exemplo específico do texto literário e criativo e que responde, de forma objetiva, às interrogações sobre o conceito de criatividade.

O texto pós-colonial apresenta a sua especificidade, como veremos com o exemplo da análise da língua de Mia Couto. No entanto, um texto literário caracteriza-se pela transformação, pelo estilhaçar das fronteiras e pela elaboração de um processo de criação próprio. E cada texto literário é um texto único, dotado de um processo criativo único que resulta da intervenção do autor-artista. Pensamos que é esta criatividade que está na origem da caracterização da língua literária, por Proust (1971: 297-298), como uma espécie de língua estrangeira, uma língua original.

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot, chacun de nous met son sens ou du moins son image, qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux.

Kourouma (1997: 137), escritor de língua francesa da Costa do Marfim, define o texto literário que emerge das colonizações do seguinte modo:

L'objectif recherché par le créateur dans la tradition négro-africaine est de favoriser la participation par l'émotion. Il y parvient en usant du rythme, de l'image et du symbole comme procédés littéraires. L'ex-colonisé crée dans des paroles qui ont des caractéristiques que je viens de décrire, des œuvres (...). Il entreprend de traduire – oui c'est souvent par une véritable traduction qu'il passe l'œuvre dans la langue écrite. Cette langue de l'ex-colonisateur apparaît pour lui littéraire. Il se sent à l'étroit. Il lui manque le lexique, la grammaticalisation, les nuances et même les procédés littéraires pour lesquels l'œuvre avait été préparée.

Parte-se da hipótese de que o texto pós-colonial se caracteriza por uma herança oral visível, por exemplo, nos contos, nas epopeias, nas onomatopeias, nos provérbios e na fraseologia em geral. O texto tem características gerais, oriundas do contexto de produção, e da relação que se estabelece com as línguas (línguas dominantes e línguas dominadas) no contexto da colonização, ou, no período que nos interessa, da pós-colonização.

A escolha da língua do colonizador, como acontece em Moçambique e Angola, determina o estabelecimento de um diálogo entre as línguas autóctones e a língua do poder, e a criação de vias de contacto seguras entre as culturas (escrita e oral e todas as

situações de interculturalidade). O diálogo permite observar a passagem, ou a “relexificação”⁸³ da língua do poder.

Que diálogo se estabelece entre a oralidade do texto, as línguas de África e as línguas europeias?

Que diálogo se estabelece entre a língua materna e o universo oral/comunicativo em que o autor está inserido?

Um espaço de bilinguismo participa na construção de uma língua híbrida e a língua do colonizador, o português neste caso, participa do elemento comum entre os grupos, a sua apropriação comunicativa e literária e a abertura das fronteiras estritamente linguísticas, assim como o esbatimento dos limites.

Qualquer obra, na sua língua de origem, e as obras pós-coloniais por excelência, não constituem “la simple dérivation d’un original supposé absolu” (Godard 2001: 51), mas a tradução “est déjà présente dans l’œuvre qui est alors un véritable tissu de traductions” (Godard 2001: 51). Cada obra resulta num processo de heteroglossia⁸⁴.

A singularidade criativa da escrita pós-colonial só poderá levar a uma escrita singular em tradução, através da revitalização e reconstrução do português. A noção de singularidade tomámo-la a Frota (2000: 194), embora associando a palavra “singularidade” à noção de “particularidade consciente” e reforçando a “diversidade linguístico-cultural” e a importância da relação subjetiva de quem escreve:

⁸³ O termo de “relexification” é retirado de Zabus (2007, 2ª edição). A autora propõe as seguintes definições: “As we shall see, this concept can be expanded to refer to semantic and syntax, as well. I shall thus redefine relexification as the maker of a new register of communication out of an alien lexicon” (102). Se a definição acima transcrita é aparentemente simples, logo a seguir o termo torna-se mais complexo: “Relexification is thus tied to the notions of “approximation” and “transparence”, “paraphrase”, “translation” (even “psychic”), “transliteration”, “transference” and “transmutation” to make matters worse, there is some disagreement about the process of ideation behind relexification” (104). Optámos por seguir, uma definição mais abrangente, elaborada por Thomason (2001: 90).

“The terms refers replacement of most or all of a language’s vocabulary by the vocabulary of some other language. The only linguistic difference between ordinary lexical borrowing and relexification is a matter of degree: if, gradually and over a very long period of time, so many words are borrowed from a particular source language that little or none of the receiving language’s native vocabulary remains, ordinary lexical borrowing can be said to have turned to relexification. The trouble is there don’t seem to be any such situations anywhere in the world.”

⁸⁴Cf. o conceito de “Heteroglossia” em Horn (2013) “Em “Dialogic Imagination” (1983: 293), Bakhtin descreve a heteroglossia ou o próprio conceito de voz como a interação de múltiplas perspetivas individuais e sociais, representando uma estratificação e aleatoriedade da linguagem; mostrando-nos o quanto não somos autores das palavras que proferimos. O filósofo russo diz que até mesmo a forma pela qual nos expressamos vem imbuída de contextos, estilos e intenções distintas, marcada pelo meio e tempo em que vivemos, nossa profissão, nível social, idade e tudo mais que nos cerca. Entretanto, apesar de essa natureza dialógica ser conceito central da obra bakhtiniana, segundo Brait (1994:12) permanece ainda em aberto devido às diferentes tentativas de se compreender o seu funcionamento.”

A sua delimitação [da singularidade] conceitual é feita a partir da noção de *erro* formulada por Freud, a qual ele subdivide em *erro por ignorância* e *erro por lapso*. (...) (...) ainda visando definir o conceito de singularidade (...), me valho das noções *binariedade* e *não-binariedade* propostas por (...) Anthony Pym. (...). Através da noção de singularidade, fica delineada uma modalidade de evento na escrita tradutória para além daquelas que contam com os selos de *certo* e do *errado*. (...) do ponto de vista da sua produção, ela se realiza através de formas linguísticas sobredeterminadas na diversidade linguístico-cultural, que é ao mesmo tempo condicionante e efeito da história subjetiva daquele que (se) escreve.

E autora acrescenta também uma definição do que entende por lapsos de língua, à luz da teoria freudiana:

As características dos lapsos de língua formulados por Freud que a meu ver mais importam para a compreensão da singularidade, seja ou não por identificação entre eles, são as seguintes: (1) o necessário carácter de incorreção do lapso, inexistente na singularidade; (2) a origem psíquica inconsciente, comum a ambos; e (3) a sua (in)visibilidade, isto é, os modos distintos como uma e outra formação linguística (não) se dão a ver.⁸⁵

As singularidades mostram a importância da subjetividade na tradução. E se aceitarmos essa subjetividade, então temos de rever, segundo Frota (2000: 228) a posição de Pym ao excluir os erros binários (*mistakes*) do ensino da tradução, isto é, aqueles que constituem “erros linguísticos”.

Sob o véu da “distração” ou da “incompetência linguística”, o que Pym julga como “externo à tradução”, a rigor refere-se, do meu ponto de vista, à dimensão subjetiva.

Neste contexto vários conceitos têm de ser revistos à luz da pós-colonialidade e da transculturalidade, como por exemplo, os de fidelidade, transparência, equivalência, transferência, alteridade, diferença.

É necessário recriar a polifonia da pós-colonialidade na língua da tradução. O tradutor tem de ter competências nas línguas-culturas em causa. Mas o que é que isso quer dizer. Quais são as línguas-culturas?

A dificuldade esbarra com as obras dos escritores pós-coloniais quando se confronta com a delimitação dessas línguas-culturas e da transculturação da língua e das obras. É daí que ocorre a explosão da língua dos autores que fazem parte desse contexto específico. Desse combinar que não é só a construção de uma alteridade, um albergar ou um abrir de fronteiras, mas pressupõe uma ação do sujeito que recebe o outro, uma

⁸⁵ Frota (2000: 225).

transformação, e poderíamos acrescentar, como acontece, em graus certamente diferentes, com praticamente todos os textos identificados como textos literários.

As obras pós-coloniais ilustram a transculturação da escrita, com uma multiplicidade de formas híbridas que dialogam numa mesma obra e em obras diferentes, de forma a mostrar o diálogo transcultural que se transforma numa viagem pela escrita.

Zabus (1991: 3) defende que a língua passa por processos de criatividade e que os autores têm uma forte consciência linguística e intervêm diretamente na língua do antigo colonizador, inserindo nela as diferenças e os conceitos africanos, de forma a transformá-la tanto do ponto de vista estático como ideológico:

The writer's attempts at textualizing linguistic differentiation and at conveying african concepts, thought-patterns, and linguistic feature through the ex-colonizer's language.

É através da escrita que se constrói a hibridização, o diálogo que passa pela interpenetração e transformação das culturas entre elas, e assim emerge a importância da linguística na tradução e a necessidade de pensar, de um ponto de vista pedagógico, o lugar, quanto a nós fulcral, que deve ter a linguística nas disciplinas de tradução.

A transculturação da escrita, movimento importante das narrativas pós-coloniais, não é todavia específico dessas narrativas. Esse movimento encontra-se inscrito na escrita como processo cultural criativo, que se pode resumir precisamente à “interanimação das culturas”, que encontramos em Steiner (1975), através da criatividade linguística, e que a tradução ilustra, através de algumas metáforas, mas também através de alguns paradigmas tradutológicos.

Transformar as formas existentes para criar novas formas parece ser o fundamento da transculturalidade, mas também de toda a reflexão que gira em torno do conceito. Dir-se-ia, do mesmo modo, que a língua literária se constrói, ganha a sua própria essência, na transformação de modelos existentes e na criação de novos modelos, baseados em novos paradigmas. Assim, o projeto de tradução ganha novas dimensões.

Como decorre da reflexão anterior, situamo-nos num paradigma de estrangeirização, alteridade, hibridização e transculturalidade. Vemos a tradução como resultante de uma polifonia que, generalizando, parte de Schleiermacher e se dissemina pelos séculos XX e XXI, através, entre outras, da dicotomia da tradução domesticante e

da tradução estrangeirante em Venuti (1995) e da tradução etnocêntrica e tradução ética referidas em Berman (1985).

A prática da tradução, ou a experiência da tradução, segundo Berman (1985), deveria ser um instrumento de desestabilização no seio da língua-alvo, o texto de origem oferecendo uma espécie de pretexto para a promoção da heterogeneidade linguística e cultural no campo literário de acolhimento, mas também no campo linguístico, na medida em que existe uma interferência na própria língua.

A heterogeneidade linguística e cultural da língua de origem penetra pacificamente (e penetrou ao longo de todo o seu percurso construtor) “traduzindo” na língua-alvo o que de diferente (ou de novo) surge no discurso que funciona como objeto do diálogo entre as línguas – mistura-se na língua de acolhimento, rompe as amarras do sujeito e da nação, abrindo-se a novos horizontes e construindo-se, criando-se, nesse diálogo incessante.

Tanto Pym como Venuti defendem tal como Berman a ética da tradução ou a ética do tradutor. No entanto, situam-se em campos que podem parecer distintos. Pym privilegia a tradução enquanto objeto económico e profissional e Venuti defende a ética do tradutor através dos conceitos de visibilidade/invisibilidade do tradutor. A tradução é vista como um ato de comunicação, acrescentando a importância da interdisciplinaridade deste campo de investigação. Para além dos campos interdisciplinares tradicionais – linguística, cultura, literatura, sociolinguística – anotamos a importância de campos como a etnologia e a etnografia pela importância destes saberes sobre o ser humano e na relação deste com o meio ambiente.

A tradução precisa de conhecer em profundidade as diferenças entre os povos e as culturas, de forma a poder integrá-las e com elas interagir. Deste modo, o olhar do etnógrafo pode permitir aprofundar o conhecimento do outro, ser mais tolerante em relação às diferenças, ao racismo, à discriminação, entendendo o outro posicionado no seu próprio contexto.

Traduzir textos pós-coloniais pressupõe ser capaz de criar, de inovar, de ter a capacidade de “brincar”, ou de “brinciar” como diria Mia Couto, com a língua, de ler, de reconstruir o processo artístico do autor, mas sobretudo ser capaz de traduzir as novas formas de olhar e dizer o mundo, os novos valores que se conjugaram com os valores já existentes, criando outras realidades, captadas num tempo e num espaço outro pelas transformações que o autor incutiu conscientemente na língua.

A audácia linguística, o trabalho sobre a língua, o desenvolvimento das faculdades criativas constituem apetrechos, estratégias, novas poeticidades, novas éticas.

A língua resulta de novas fusões ou relações entre palavras com as amálgamas ou novas organizações - desestruturando as ordens instituídas, abrindo as fronteiras da língua, estilhaçando os seus contornos e inserindo nela outros olhares, outros pedaços de cultura, oriundos de fora das margens da língua. É já uma língua de tradução de línguas e de mundos, cruzamento de palavras e de discursos, de significados e de sentidos. É um jogo entre a escrita e o oral, entre a língua erudita e a língua do povo, entre a cultura do poder e a cultura do povo, entre o poder e as minorias.

No entanto, a escrita afirma essas minorias, dá-lhes voz e poder. Uma língua que resulta de uma polifonia variada e rica, que se insurge contra a língua colonizadora e o poder totalitário. O diálogo entre a língua e a sociedade, língua e cultura, assenta num desejo de circunscrever a identidade do povo da área colonizada. É a procura de uma língua identitária, de uma língua livre dos nós cegos do poder.

A liberdade poderá ser visível na multiplicidade de processos criativos usados pelos autores para criar novos lexemas que coabitam com os lexemas próprios da língua. Berman falaria aqui de “étrangeté”.

No entanto, traduzir um texto colonial é também ter a capacidade de reconhecer as fronteiras entre os vários diálogos que se estabeleceram entre o PE, o PM e a criatividade. E, para além disso, ter a *ingeniodade* de transpor as barreiras das línguas para aí encontrar a passagem dos outros, num contacto incessante de línguas, de povos e de culturas. Conversam, *palabram*, narram histórias de seduções na construção de uma comunidade de liberdade e oralizações, encontrando respostas mágicas e poéticas de um quotidiano arrebatado por guerras intermináveis e que desgastam a capacidade de observar as realidades.

Neste mosaico estranho de encadeamento das diferenças na tentativa de construção de uma identidade, nasce o hibridismo da cultura moçambicana e todos os mistérios que daí decorrem. Se observarmos a língua moçambicana que vem deste legado de miscigenação linguística, ainda é hoje cedo, porque não existem ainda os materiais e a investigação necessários que nos permitam atestar e garantir a pertença linguística de determinado lexema ou expressão, para podermos com toda a certeza fazer a distinção entre a criatividade e aquilo que é inerente, que pertence ao PM ou

constitui um empréstimo de outras línguas de Moçambique. Está em curso a elaboração de materiais do PM e será necessário elaborar mais *corpora* do PM e esses materiais permitir-nos-ão rever o conceito de criatividade e a língua de MC à luz desses novos dados.⁸⁶

1.2.6 Projeto global de tradução⁸⁷

Para a construção de um projeto de tradução basear-nos-emos na teoria funcionalista de Christiane Nord e nos conceitos avançados por Berman de “experiência” e “reflexão”, mais especificamente, e, em geral, nos autores referidos na quadro nº 1. Este projeto pretende resumir as etapas necessárias para elaboração duma experiência de tradução e mostrar a complexidade de qualquer processo tradutológico. O projeto que apresentamos é um projeto virtual.

1. Escolha da obra (do texto, discurso...) a traduzir
2. Construção do projeto de tradução
 - Tradutor
 - Editor
 - Enquadramento espaciotemporal
3. Contextualização da obra original (na cultura fonte)
 - Paratextualidades
 - Intertextualidades

⁸⁶ O tradutor estará sempre na dúvida perante as diferenças que existem entre o PE e o PM e as origens dessas diferenças. Os materiais existentes são ainda escassos e nem sempre se encontra uma resposta definitiva junto de falantes do PM. Craveirinha diz-nos que a expressão “Filho de uma quinhenta”, como sinónimo de “Filho da puta”, não é um eufemismo mas um insulto grave entre negros que quem o diz se insulta a si próprio, ou às mulheres negras da sua família. Perceber isto, só através de uma metalinguagem explicativa. Cf. Laban (1998: 45).

⁸⁷ As obras que servem de suporte a esta reflexão é de Christiane Nord, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* e Berman *et al.* 1985. O 5º capítulo da obra de Nord (1997) interessa-nos diretamente pois trata da abordagem funcionalista aplicada ao texto literário.

- Leituras colaterais
 - Receção da obra (na cultura-fonte)
4. Contextualização da obra a traduzir (na cultura-alvo)
- Tempo e espaço – a distância cultural
 - O tradutor e a mediação entre duas línguas
 - A formação linguística do tradutor
 - A finalidade comunicativa
 - Outras traduções de outros textos do autor, da obra
 - Traduções existentes para outras línguas
5. Leitura
- Leituras da obra original
 - Macroestrutura e microestrutura
 - Coerência e coesão da obra
 - Impressões de leitura
 - Elaboração de glossários (léxico e fraseologias)
6. Compreensão – fase da desverbalização⁸⁸
- Análise “arqueológica” da obra
 - A “letra” da obra (a escrita literária do autor)
 - Sistematismos
 - Ritmos
 - Prosódia

⁸⁸ Cf. Lederer (1994), *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*.

- Retórica (figuras de estilo, isotopias)
 - Neologismos
 - Fraseologias novas (colocações, locuções, provérbios, expressões idiomáticas)
 - A criatividade da escrita do autor
 - Pesquisas (autor, enciclopédias, dicionários, falantes nativos, especialistas do autor e da obra, meios digitais)
7. Tradução – fase da reverbalização
- A tradução propriamente dita
 - Reprodução da “letra” do autor
 - Trabalho de criatividade sobre a língua-alvo
 - Leitura e compreensão do texto traduzido
8. Avaliação do texto traduzido
- Análise comparativa original e tradução
9. Leitura do texto traduzido

1.3 As unidades polilexicais

Interessa agora definir o que entendemos por *unidades polilexicais*. A denominação representa ela própria uma *unidade polilexical*, i.e., um grupo constituído por pelo menos duas unidades lexicais que estabelecem entre si relações de dependência quando usadas conjuntamente e que remetem para uma nova significação. No entanto, embora seja relativamente fácil definir, de forma lata, o conceito, mais complexo será delimitar os subconjuntos que o integrarão. Assim, propomo-nos, neste momento,

refletir sobre os objetos que farão parte da análise deste trabalho. Dada a complexidade terminológica existente em torno das unidades lexicais, optámos por enquadrar, de um ponto de vista teórico, os nossos objetos linguísticos, deixando, todavia, para outros investigadores ou para trabalho futuro uma reflexão mais aprofundada e necessária sobre a construção de uma terminologia comum ao estudo da polilexicalidade.⁸⁹

Elaborando uma breve pesquisa bibliográfica, verifica-se que existe, desde os anos 80 (e até antes) um interesse crescente pelos fenómenos de ordem fraseológica, tanto na perspetiva terminológica como funcional das unidades polilexicais (cf., entre outros, M. Gross 1982, G. Gross 1996, Martins-Baltar 1995 e 1997, González Rey 2002, Svensson 2002, Klein e Lamiroy 2005, Durieux 2008, Kleiber 2010, Bolly 2011).

1.3.1 Da unidade à polilexicalidade

A *unidade polilexical* parece designar uma espécie de oximoro⁹⁰, pela união de palavras, aparentemente, contraditórias. No entanto, se atendermos à definição do Houaiss (2003: 3633), na entrada lexical de “unidade” encontramos – “1. A qualidade ou estado de ser um ou único [...]. 2. A qualidade de ser uno, de não poder ser dividido [...]” e em 8. “cada um dos itens de um conjunto ou sistema [...]”; o *Le Petit Robert* (2011: 2658) ilustra a mesma ideia de unicidade conjugada com a ideia de pluralidade, identidade e uniformidade e a mesma ideia supracitada – “caractère de ce qui n’a pas de parties, ne peut être divisé”.

⁸⁹ Acreditamos que não é este o espaço para desenvolver um tema que por si só, do nosso ponto de vista, necessitaria de uma equipa multidisciplinar que reunisse, por exemplo, as áreas lexicográfica, sintática, semântica, pragmática, entre outras. No entanto, registamos a importância que um trabalho de investigação nesta área traria para os estudos lexicográficos e áreas afins, como, por exemplo, a tradução e a tradução automática, a aquisição das línguas estrangeiras.

⁹⁰ Carlos Ceia, in *E-Dicionário de Termos Literários*, define o oximoro como “[a] combinação e expressão de vocábulos paradoxais. Aproxima-se da antítese, porém no oximoro ambos os termos se excluem, a fim de revelar que a conciliação de contrários é possível e, por vezes, indispensável para se exprimir a verdade. Veja-se o caso da novela de Mário de Sá-Carneiro “Eu Próprio o Outro” ou do célebre “Amor é fogo que arde sem se ver, / É ferida que dói e não se sente” de Luís de Camões. Poder-se-á considerar este recurso estilístico como uma “antítese lexical”, isto é, o objetivo do oximoro é intensificar, ainda mais do que antítese, a junção paradoxal, vincando que o confronto de duas palavras ou ideias opostas e incongruentes permite valorizar a força expressiva, muitas vezes para despertar o efeito epigramático. Este recurso, apreciado em particular pelos poetas barrocos, românticos e modernistas, não é um obstáculo para o raciocínio, de tal forma que o possa conduzir a uma situação sem saída. Pelo contrário, é uma figura que se situa no campo do sentido conotativo, ajudando a definir determinados conceitos de difícil explicação. A expressão popular “ilustre desconhecido” exemplifica a sua utilização quotidiana e inconsciente”.

O termo de “polilexemático” surge na literatura (cf. Corbin 1997: 53-54) e poderia ter sido usado como substituto de “polilexical”. No entanto, Corbin (*id.*) restringiu o uso do termo a unidades que a gramática tradicional denomina de “locutions et/ou des mots composés”, e como o ilustra, segundo a autora, a citação seguinte no artigo “locution” do *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*:

La locution est un groupe de mots (nominal, verbal, adjectival) dont la syntaxe particulière donne à ces groupes [*sic*] le caractère d’expression figée et qui correspond à des mots uniques. Ainsi *faire grâce* est une locution verbale (ou verbe composé) correspond à gracier [...]; *mise en jeu* est une locution nominale (ou nom composé).

Esta limitação do termo à locução e à palavra composta, tal como está expresso na citação, afasta-se, de forma clara, dos nossos objetos de análise, daí não termos recorrido a esse termo para este estudo.

Mejri (1999: 79) mostra que a noção de unidade reforça a ideia de “totalité, de continuité, d’harmonie et d’union” e acrescenta que o uso da palavra “unidade” confere às estruturas polilexicais a sua existência enquanto todo.

Seuls les éléments définitoires du mot *unité* suffisent à conférer à la SF [Séquence figée] ce statut puisqu’empiriquement (intuitivement), elle est perçue comme un tout continue dont les constituants sont suffisamment solidaires pour que la pluralité le cède à l’unité.

A escolha do termo “polilexical”, em sentido lato, ‘poli’ vem do grego e designa “numeroso, abundante, múltiplo”, pressupõe a existência de mais do que um lexema (poli-lexical). Assim sendo, uma unidade polilexical contém na sua formação mais do que uma palavra, como é definida por Bolly (2011: 33):

Les unités polylexicales, dites lexématiques, sont des unités constituées de deux bases autonomes sémantiquement.

Poder-se-ia acrescentar à definição anterior que uma unidade lexical é composta por pelo menos dois lexemas, sendo este o número mínimo para se poder falar de polilexicalidade. No entanto, o número de lexemas de cada unidade é variável⁹¹.

A autora (2011: 34) restringe, todavia, a definição ao integrar a noção de “espaço em branco” à polilexicalidade:

⁹¹ Como é possível verificar nos exemplos que apresentamos: segredo de polichinelo; cabeça de vento; cortar o mal pela raiz; ver navios do alto de Santa Catarina; tal pai, tal filho; para meio entendedor meia palavra basta; fazer olhos de carneiro mal morto; mostrar com quantos paus se faz uma canoa.

Pour notre part, nous adopterons la définition de la polylexicalité la plus répandue en phraséologie, à savoir celle basée sur le critère de délimitation orthographique de l'unité polylexicale par des blancs.

Assim, da polilexicalidade, a autora retira, por exemplo, mais por razões práticas do que científicas⁹², as palavras compostas (com hífen ou justapostas – belas-artes, girassol, beija-flor), os fenómenos de aglutinação (aguardente, Alentejo, Monsanto, planalto) e outros fenómenos de fusão (televisão, cantautor).

É neste campo complexo de fronteira entre os grupos de palavras que cabem dentro da polilexicalidade que se pretende dar prioridade a um sentido lato do conceito e reforçar a ideia da autonomia dos constituintes. A autonomia não será uma autonomia ortográfica mas uma autonomia semântica.

A unidade linguística guarda assim a sua existência e de certa maneira afirma o carácter arbitrário dos vários tipos de relações que se elaboram entre as palavras enquanto itens individuais. Mejri (1997: 132) afirma a insuficiência da análise e a diferença de critérios utilizados para essa análise.

Les noms complètement soudés par un trait d'union ne posent aucun problème. C'est l'autonomie orthographique des constituants de l'unité composée qui rend la tâche du linguiste difficile. Or cette autonomie n'a rien à voir avec la fréquence des mots ni avec «l'âge» de l'unité. Des mots comme pomme de terre, jeune fille ou trait d'union illustrent parfaitement le caractère arbitraire de la soudure des unités polylexicales.

Na mesma linha de reflexão está o linguista G. Gross que, na introdução ao seu livro de 1996⁹³, enumera as razões que estão na origem da complexidade ligada a este tipo de estruturas e ressalva a razão central que leva a uma certa marginalização destas unidades, ao afirmar (G. Gross: 1996: 3):

(...), le fait linguistique du figement a été obscurci par des dénominations floues et très hétérogènes, de sorte qu'on est en présence de strates définitionnelles très souvent incompatibles.

Por outro lado, o mesmo autor (1996: 9) apenas retira do conjunto das unidades polilexicais a derivação:

La première condition nécessaire pour qu'on puisse parler de figement est que l'on soit en présence d'une séquence de plusieurs mots et que ces mots aient, par

⁹² A autora (2011: 32) insiste que a fronteira é muito ténue e que a polilexicalidade é visível, por exemplo, nas palavras aglutinadas, em que é possível sentir a autonomia dos constituintes: “Mais c'est sans compter sur la tendance des mots à l'agglutination ou à la coalescence, qui voit plusieurs constituants initialement autonomes se fondre en un seul mot par une soudure graphique *continue*”.

⁹³ Cf. G. Gross (1996).

ailleurs, une existence autonome. Celui-ci exclut les suites formées à l'aide d'un affixe (préfixe, suffixe), qui relèvent de ce qu'on appelle la dérivation.

Mejri (1997) e G. Gross (1996) defendem a possibilidade de os constituintes das unidades polilexicais⁹⁴ poderem estar aglutinados, preservando, no entanto, a autonomia semântica e a sua própria liberdade enquanto constituintes que colaboram na formação de um referente, como é visível em exemplos de palavras aglutinadas – *aguardente* (água + ardente) e *vinagre* (vinho+acre). Nestes casos, os constituintes guardam o seu valor semântico e são transparentes desse ponto de vista. No entanto, a polilexicalidade acarreta também opacidade semântica, que podemos observar em estruturas polilexicais do tipo – *bater a bota* (morrer) e *passar as passas do Algarve* (passar dificuldades).

Como acabámos de referir, nas unidades polilexicais as palavras podem preservar a sua autonomia semântica e a sua existência enquanto unidades lexicais, o que facilita o seu reconhecimento pelo falante e pelo leitor e não inibindo, assim, o processamento que conduz à compreensão. A relação entre as palavras obedece a um processo de globalização que Greciano (1983: 387) define como sendo:

Un processus de réunion à la fois sélective et virtuellement illimitée des composantes propres aux parties auparavant disparates en une unité.

De seguida, detemo-nos sobre os dois tipos de estruturas que cabem dentro das unidades polilexicais que nos propomos abordar: as amálgamas e as fraseologias, recorrendo a exemplos de ambas as categorias.

1.3.2 Amálgamas e fraseologias – Unidades polilexicais?

Na abordagem das formas linguísticas que nos propomos analisar interagem foram discursivas, como os provérbios, locuções ou frases proverbiais, e formas construídas, nas quais integramos, por exemplo, as amálgamas. Para as primeiras unidades linguísticas, que integramos dentro do termo genérico de *fraseologia*, a criatividade gera-se a dois níveis⁹⁵, a nível da fixação (lexicalização) e a nível da ação

⁹⁴ Cf. Bolly (2011: 33): “les constituants de l’unité polylexicale peuvent être aussi liés graphiquement (unités graphiques continues), *i.e.* soit reliés par un trait d’union ou une apostrophe ou soudés”.

⁹⁵ Os dois níveis não atuam simultaneamente na mesma unidade polilexical. O nível da lexicalização pré-existe ao nível da deslexicalização, obrigatoriamente.

sobre a fixação (deslexicalização)⁹⁶. Quanto às formas construídas, a criatividade acontece no processo de construção da nova unidade que decorrerá das formas iniciais existentes não criativas.

Começemos pelas formas construídas, dando conta da polilexicalidade existente no seio das amálgamas e da manutenção do sentido semântico de cada um dos constituintes que participa na sua construção. A autonomia semântica dos constituintes é determinante para a compreensão da amálgama enquanto unidade polilexical e para o processamento da unidade no contexto em que ocorre.

Analiseemos alguns exemplos:

- *Atrapalhaço*
- *Emoldourar*
- *Dactilogravar*
- *Barco-íris*
- *Predispronto*
- *Ruisonho*
- *Rosalinda*

A polilexicalidade, neste caso, a existência de duas unidades lexicais, é fácil de identificar. Respetivamente, os constituintes são os seguintes – *atrapalhado* e *palhaço*; *emoldurar* e *dourar*; *barco+arco-íris*; *predisposto+pronto*; *Rui+sonho*; *Rosa+linda*. O valor semântico da amálgama gera-se entre os dois constituintes, independentemente do tipo de sobreposição⁹⁷ que se efetua.

O produto que resulta da criatividade das novas unidades polilexicais construídas transporta para o discurso, um discurso determinado, novas unidades que enriquecem o património das unidades de uma língua, pelo menos, durante um período determinado e por vezes único, mas que são essenciais para a realidade linguística e discursiva em análise.

Resumindo, as amálgamas são:

- unidades⁹⁸,
- unidades que pertencem ao discurso⁹⁹,

⁹⁶ Em francês, os termos utilizados correspondem, respetivamente, a *figement* e *défigement*.

⁹⁷ Veremos posteriormente que a sobreposição e as trunicações operadas em cada um dos constituintes vai interferir no valor semântico, sem apagar totalmente o papel de cada um dos constituintes.

⁹⁸ As amálgamas respeitam os critérios de globalidade, unicidade e uniformidade, como referido anteriormente.

- unidades construídas¹⁰⁰,
- unidades polilexicais¹⁰¹.

As fraseologias ilustram, de outra forma, as unidades polilexicais, pois correspondem tanto a unidades como a polilexemas, como produtos da língua e/ou do discurso. Observemos alguns exemplos:

- *Não corras atrás da galinha já com o sal na mão;*
- *Num abrir e fechar de olhos;*
- *Saber de cor e salteado;*
- *Rir a bandeiras despregadas.*

Os exemplos seguintes são exemplos deslexicalizados que cumprem, da mesma forma, o critério da polilexicalidade.

- *Jurar fidelidade às garrafas;*
- *Pôr os iis nos pontos;*
- *Nem a água é mole, nem a pedra é dura.*

O primeiro grupo de fraseologias apresenta estruturas pertencentes à língua e/ou ao discurso na sua forma-padrão e partilhada pelos falantes. O segundo grupo insere-se nas fraseologias desconstruídas ou deslexicalizadas, agindo sobre a forma-padrão e podendo agir também sobre a atualização dos constituintes, transformando, ou podendo transformar, o critério de autonomia semântica. Se nos debruçarmos sobre o exemplo “Jurar fidelidade às garrafas”, vemos surgir no novo produto deslexicalizado através da extensão “às garrafas” um novo traço semântico [-hum] que não existe na expressão convencional “Jurar fidelidade a alguém” que tem um traço [+hum].

Resumindo: as fraseologias constituem:

- Unidades
- Unidades que pertencem à língua e/ou ao discurso
- Unidades lexicalizadas ou deslexicalizadas
- Unidades polilexicais

⁹⁹ A pertença à língua pode, no entanto, ser temporária, efémera e só acontecer por um período determinado e único e estar depende do suporte em que surge pela primeira vez.

¹⁰⁰ As amálgamas resultam da ação de um sujeito sobre a língua, a partir de constituintes existentes e autônomos da língua.

¹⁰¹ A polilexicalidade é identificada pelo sujeito, reconhecida e processada e participa na compreensão.

E para concluir este primeiro esboço de reflexão sobre as unidades polilexicais, damos a palavra a Mejri (1999: 92) porque resume, de forma clara, a complexidade inerente¹⁰² ao campo geral da polilexicalidade, à diversidade terminológica existente e às múltiplas abordagens, por vezes mesmo contraditórias, mas que mostram sobretudo a necessidade de construir um quadro teórico homogêneo e consensual.

Les unités polylexicales sont réellement des unités du lexique malgré leur caractère pluriel, et qu’elles doivent ce statut à la nature des opérations complexes que leur création implique (conceptualisation langagière, oblicité dénomminative, globalisation, rupture sémiotique, aréférenciation, synthèse sémantique, figuration, etc.) et qui conditionnent leur fonctionnement syntaxique dans le cadre de la phrase (pour les unités infraphrastiques) et dans le cadre textuel (pour les unités phrastiques comme les proverbes).

Esta mesma ideia está presente na análise proposta por Pecman (2004: 131-136) onde a autora resume a diversidade dos critérios da lexicalidade – frequência, fixação, substituição, opacidade semântica, composicionalidade, motivação, estrutura sintática, função, conteúdo semântico, valor pragmático, etimologia – e afirma¹⁰³ a importância da redefinição de um modelo de classificação que conseguisse abranger o conjunto dos fenômenos fraseológicos, sem, no entanto, sugerir uma nova proposta.

Tendo em conta a reflexão enunciada, optámos por seleccionar o conceito geral de *unidade polilexical*, tomado em sentido lato. Para o nosso estudo, das unidades polilexicais fazem parte as amálgamas e as fraseologias.

De seguida debruçamo-nos, mais pormenorizadamente, sobre as amálgamas e as fraseologias, de forma a circunscrever as unidades que servirão de objeto de análise a este trabalho.

1.4 Amálgamas e fraseologias em análise

1.4.1 As amálgamas: elementos de descrição e análise

As amálgamas correspondem a combinatórias inusitadas e inesperadas e pressupõem a construção de um novo significado, neste caso, um significado

¹⁰² Começámos a refletir sobre a unidade polilexical referindo a existência de um oxímoro na relação entre “unidade” e “polilexical” e damo-nos conta que essa antítese ou contradição se mantém neste breve resumo, na relação entre “clareza” e “complexidade”.

¹⁰³ Pecman (2004: 144).

enunciativo, que resulta da fusão dos constituintes. Como referimos no início desta reflexão, este processo de formação é distinto da composição, na medida em que nas amálgamas, na maioria dos casos, os constituintes que as formam deixam de ser constituintes morfológicos, não preservando a integridade das bases. O resultado das amálgamas é sempre uma palavra nova.

Na literatura, a amálgama aparece descrita como uma combinatória de palavras, apresentando uma possível sobreposição de segmentos fónicos homófonos e homógrafos em fronteira de palavra. É um processo de truncção de pelo menos duas palavras. Cada um dos elementos truncados não corresponde a segmentos prefixais ou a segmentos sufixais, nem radicais. Villalva (2000: 55) descreve este processo como “um processo de combinação aleatória de segmentos de palavras”, embora a autora apresente modelos de combinatórias possíveis, o que pode pôr em causa o carácter aleatório acima referido.

As amálgamas podem ser representadas pela operação seguinte: Palavra 1 + Palavra 2 = Palavra 3. A Palavra 3 representa a palavra nova, que resulta do processo de fusão e que do ponto de vista semântico é o resultado da soma dos conteúdos parciais das palavras 1 e 2. Pressupõem uma nova predicação, embora o operador da predicação não fique presente, o que abre a porta a leituras diversas do significado da amálgama. As amálgamas são económicas, tanto do ponto de vista formal como semântico, participando na economia linguística própria do discurso literário do autor.

As amálgamas representam processos de concatenação de segmentos e de concentração semântica. Não obedecem a um padrão único de lexicalização, mas antes a uma pluralidade de modelos. Existe para a designação deste tipo de estruturas uma pletora terminológica: *mesclas lexicais*, *contaminação*, *mistura* e *cruzamento vocabular* (para o português do Brasil, cf. Gonçalves 2004 e 2003), *blend* (Bauer 1983), *mot-valise* (Galisson 1991) e *amálgama* (Correia e Lemos 2005, Villalva 2000, Mateus *et al.* 2003, Rio-Torto 1998). A designação de *portmanteau word* é introduzida por Lewis Carroll, in *Through the Looking-Glass* em 1871. Sabayrolles (2000) propõe as *amálgamas lexicais* e os termos de *mot-centaure*, *mot-gigone* e de *mot-tiroir*. Augusto (2008/2009) acrescenta alguns termos existentes na literatura e ainda não propostos – *palavras entrecruzadas*, *cruzamento*, *blending*, *palavra valise*, *palavras portemanteau*, *coinage*.

A reforçar a ideia da ausência de uniformidade neste campo, Augusto (2008/2009: 17) propõe ainda um novo termo:

A nosso ver, uma designação como *palavras síntese*, não sendo porventura a ideal, não estaria certamente deslocada uma vez que o novo produto lexical formalmente junta e organiza em forma de palavra segmentos de outras palavras e, semanticamente, veicula um conceito que é o resultado de uma combinação ou síntese, não amálgama, dos conceitos transmitidos por essas mesmas palavras. Estas palavras de base são, portanto, geradoras não só de uma forma nova mas também de um conteúdo novo.

O quadro 2 resume as designações que encontrámos na literatura e que mostram de forma inequívoca a diversidade de tratamento e a necessidade de repensar a designação de maneira a dar mais homogeneidade ao objeto em análise.

<i>amálgama</i>	<i>mescla lexical</i>
<i>amálgama de palavra</i>	<i>mistura</i>
<i>amálgama lexical</i>	<i>mot-tiroir</i>
<i>blend</i>	<i>mot-valise</i>
<i>blending,</i>	<i>palavra valise</i>
<i>coinage</i>	<i>palavra entrecruzada</i>
<i>contaminação</i>	<i>palavra portemanteau</i>
<i>cruzamento de palavra</i>	<i>portemanteau word</i>
<i>cruzamento vocabular</i>	<i>palavra síntese</i>
<i>cruzamento</i>	

Quadro nº 2 – Amálgamas e designações

Já nos anos 90, Lang (1990: 199) referia a importância deste tipo de fenómenos para a formação de palavras:

Yet their role in the modern language is vital so that their structure and function must be taken into account when making judgements about contemporary word formation. (...) they are also an example of the increasing role of the commercial word in determining the shape of the lexis of the future.

Selecionámos uma definição de Bauer (1983: 234), por, em nosso entender, resumir de uma forma clara o conceito de amálgama:

A blend may be defined as a new lexeme formed from parts of two (or possibly more) other words in such a way that there is no transparent analysis into morphs.

O trabalho descritivo das amálgamas incidirá na fusão dos lexemas e das respectivas sobreposições de segmentos fônicos, de forma a dar conta dos modelos usados pelo autor na sua construção, realçando, deste modo, a riqueza da sua abordagem linguística e a sua destreza na associação de lexemas, aparentemente distanciados.

Na literatura sobre as amálgamas existe uma preocupação para mostrar a homogeneidade dessas estruturas e hipóteses de classificação das mesmas. Apresentamos agora algumas classificações propostas.

As classificações existentes enquadram-se fundamentalmente nas áreas da morfologia e da fonologia e têm diretamente a ver com a relação que se estabelece entre os constituintes que as formam, o tipo de sobreposições que se operam, as trunicações que cada base lexical sofre, a homofonia parcial existente entre as duas bases e, finalmente, os encaixes ou encadeamentos entre as palavras.

Gresillon (1984) segue uma perspectiva morfofonológica e propõe quatro modelos:

- Com segmentos homófonos
- Com truncação
- Com segmento homófono e truncação
- Com encadeamento¹⁰⁴

Outros autores, como é o exemplo de Clas (1987), elaboram uma classificação recorrendo a fenómenos de ordem histórica, baseados na segmentação morfológica. O autor propõe um modelo organizado em seis esquemas de *truncação*, utilizando a *aférese*, a *síncope* e a *apócope*¹⁰⁵ para designar e situar a truncação na palavra.

Assim, o modelo de Clas apresenta as seguintes trunicações:

- Aférese de uma base
- Apócope de uma base
- Aférese da primeira base e apócope da segunda base
- Aférese das duas bases
- Apócope das duas bases
- Aférese ou apócope de uma base e síncope da outra base

¹⁰⁴ A autora utiliza o termo “enchâssement” para referir que uma base se encaixa no interior da outra base, como por exemplo, “enseignement”, em que a base “saigne” se encaixa na palavra “enseignement”.

¹⁰⁵ De forma sucinta, a *aférese* corresponde a um fenómeno de supressão de um segmento fonológico no início do lexema, a *apócope* corresponde a um fenómeno de supressão no final do lexema e a *síncope* ilustra a supressão de um segmento no interior de um lexema.

Galisson (1987) elabora a sua classificação com base na noção de “inserção” e “imbricação” e propõe a seguinte organização:

- Inserção sem mudança gráfica
- Inserção com mudança gráfica
- Inserção com alteração da palavra original
- Inserção com substituição de uma parte da palavra original
- Imbricação – inserção no interior da palavra

Bonhomme (2009)¹⁰⁶ resume do seguinte modo as reflexões de vários autores sobre as amálgamas, que reencontramos nas classificações já apresentadas:

(...) les analystes du mot-valise s'accordent sur le fait qu'un valisage prototypique repose sur trois traits :

- une attraction homophonique partielle entre les lexèmes-sources en jeu, de façon à en matérialiser la fusion ;
- une attraction sémantique entre ces derniers, propre à en assurer la cohérence cognitive ;
- une troncation à leur point de rencontre, de manière à les rendre plus compacts et à favoriser leur imbrication.

O mesmo autor acrescenta, no mesmo artigo, que a perspectiva semântico-referencial é um elemento crucial para explicar a motivação das amálgamas:

Ce faisant il constitue un procédé lexical singulier qui joue sur la plasticité du langage pour en renégocier les frontières. Cette renégociation porte d'abord sur la matérialité des lexèmes, mais elle ne trouve ses motivations profondes qu'au niveau sémantico-référentiel.

A amálgama é também abordada numa perspectiva cognitiva por Barlow (2000: 322), que refere que a amálgama é:

(...) a general cognitive process involving the merger of formal and conceptual structures to produce new structures that contain partial projections from the input domains, along with new emergent properties specific to the blend.

As classificações existentes baseiam-se sobretudo em esquemas fonológicos. O mesmo princípio é seguido por Fradin (1997 e 2000) e por Fradin *et al.* (2009) e aproximam-se dos esquemas referidos anteriormente. Renner (2006) acrescenta a noção de *prototipia* e reflete sobre os conceitos gerais e partilhados e sobre as restrições. A maioria dos linguistas citados parte de um mesmo pressuposto partilhado – a amálgama

¹⁰⁶ <http://praxematique.revues.org/1091?lang=en>, “Mot-valise et remodelage des frontières lexicales”, n° 53, pp. 99-120.

resulta da fusão entre dois lexemas, em que existem perdas que podem recair num ou nos dois lexemas, que constituem as bases da amálgama.¹⁰⁷ A *prototipia* acrescenta as restrições que caracterizam essas estruturas, de que destacamos alguns exemplos: uma restrição baseada na noção de truncção (a truncção interna e a dupla truncção), uma restrição semântica e uma restrição morfofonológica. Sabayrolles (2000) refere a escassa literatura existente, explicada pelo carácter efémero das amálgamas. No entanto, destaca a sua produtividade para a criação terminológica e a sua visibilidade na publicidade e nos léxicos de especialidade, sobretudo nos domínios da química e da física. Léturgie (2011) resume as propriedades lexicais das amálgamas: a existência de pelo menos dois lexemas; a base à esquerda sofre uma apócope; a base à direita fica intacta; um segmento homófono está presente no ponto de junção das duas bases.

Fradin *et al.* (2009) inserem as amálgamas na morfologia extragramatical, que definem a partir dos conceitos de gramaticalidade e de aceitabilidade elaborados por Chomsky (1965: 11):

The notion ‘acceptable’ is not to be confused with ‘grammatical’. Acceptability is a concept that belongs to the study of performance, whereas grammaticality belong to the study of competence.¹⁰⁸

O conceito de ‘extragramaticalidade’ associa-se à noção de ‘marginalidade’ ou de ‘agramaticalidade’. Fradin *et al.* expõem quatro critérios que definem a ‘extragramaticalidade’ e que, ao mesmo tempo, mostram o seu carácter relativo: (i) o carácter consciente da criação; (ii) a extensão tipológica do processo; (iii) a produtividade do processo; (iv) a interação entre diferentes módulos da gramática. Para os autores, é possível comparar, a um nível superficial, as amálgamas às palavras compostas; no entanto, as amálgamas, segundo o autor, não dispõem das mesmas propriedades combinatórias entre constituintes. Nas amálgamas, um dos constituintes, geralmente o constituinte à esquerda, perde a sua identidade morfológica para herdar a categoria gramatical e o género do constituinte da direita. E isto constitui um dos critérios para definir essas estruturas como extragramaticais. Os outros critérios têm a ver como facto de as amálgamas proporem combinatórias inusitadas e o carácter consciente da nova criação.

¹⁰⁷ É esta ideia partilhada sobre a existência de pelo menos dois lexemas que nos levou a inserir as amálgamas nas unidades polilexicais. Como veremos posteriormente, um outro fator resulta na independência semântica relativa das bases que estão na origem da formação da amálgama.

¹⁰⁸ Citado em Fradin *et al.* (2009: 22).

Fradin *et al.* (2009: 21) realçam a carácter não produtivo das amálgamas e a não existência de um processo morfológico produtivo:

Même si les mots valises prolifèrent, la mot-valuation n'est pas un procédé morphologique productif, en ce sens que, ne se conformant à aucun patron, les créations nouvelles ne constituent pas des éléments nouveaux d'un ensemble pré-existant identifiable par des relations réglées entre forme et interprétation. Cette improductivité constitutive atteste d'une autre manière le caractère extragrammatical des mots-valises.

Pruvost e Sablayrolles (2003: 107-108) insistem na proliferação deste tipo de estruturas na língua contemporânea enquanto neologismos reconhecidos pelos falantes:

Ce procédé connaît cependant un réel essor depuis quelques décennies et son succès se manifeste aussi comme on a déjà pu le constater, par la parution de divers dictionnaires. (...). La radicale singularité des mots-valises et le travail spécifique que demande aux récepteurs la construction de leurs sens les font en général très bien repérer comme néologismes, (...).

Interessa-nos agora refletir sobre o conceito de amálgama que utilizaremos ao longo do nosso trabalho. Como já referimos na introdução, o corpus de análise insere-se no discurso literário, pós-colonial, de um autor específico, Mia Couto, autor de Moçambique. Começaremos por uma análise comparativa entre as palavras compostas e as amálgamas. Esta discussão não é pacífica. A investigação sobre esta questão apresenta duas posições extremas: a amálgama enquanto forma de composição e a amálgama enquanto processo que se diferencia da composição. O quadro seguinte permitir-nos-á refletir sobre esta questão.

Composição	Amálgama
Língua	Discurso
Combinatória lexical	Fusão de segmentos fonológicos de palavras
Linearidade	Ausência de linearidade
Significado e função referenciais	Significado e função enunciativos
Uma unidade lexical com capacidade referencial	Mantém a capacidade referencial das duas unidades lexicais
Composicionalidade	Não composicionalidade

Morfologia concatenativa	Morfologia não-concatenativa
Lexema fixo	Lexema efêmero
Elemento duradouro da língua	<i>Nonce-formation, nonce-word, hápax</i>
Processos lexicalizados pelo uso	Manipulação consciente Processos deformacionais conscientes
Produtividade	Criatividade
Necessidade da língua	Função estética e semântica
Forte probabilidade de fixação na língua	Fraca probabilidade de fixação na língua
Lexicalização	Lexicalização
Combinatória de pelo menos duas palavras-bases	Combinatória/intersecção de pelo menos duas palavras-bases
Sistematicidade, processos regulares de formação	Ausência de definição da sistematicidade e dos processos regulares de formação
Lexema atestado (normativo)	Lexema não atestado ¹⁰⁹ (não normativo)
Maior frequência (uso)	Menor frequência (uso)
Língua corrente (comum)	Maior incidência na língua literária e nas línguas de especialidade ¹¹⁰
Processo morfológico	Processo morfológico e produto desse processo

Quadro nº 3 - Composição e Amálgama

A composição pressupõe a fusão de dois ou mais radicais por justaposição (passatempo, fim-de-semana) e a aglutinação ocorre quando pelo menos um dos radicais

¹⁰⁹ Alguns exemplos de amálgamas acabam por ser atestados. As amálgamas seguintes estão atestadas: *Petrogal, Portucel*. Mas outras surgem no dia-a-dia: *cantautor* (cantor/autor), *ligre* (leão/tigre), *showmício* (show+comício), *camurso* (camelo+urso).

¹¹⁰ Exemplos de amálgamas na língua literária (cf. Villava 2008: 56): *diamantermita* (diamante+termita), *noivadiagem* (noiva+vadiagem), *vigilentos* (vigilantes+lentos), e da língua de especialidade: *estagflação* [estag(nação) + (in)flação], *webgrafia/webografia* [web + -o- + (biblio)grafia] e *webliografia* [web + (bi)biografia], (cf. Correia 2003), e ainda: *credifone, telemóvel* (cf. Correia e San Payo de Lemos 2005: 44).

sofre algum tipo de alteração (aguardente, planalto). A composição cria um novo referente, com um determinado significado referencial.

A diferença entre a composição e a amálgama não reside, do nosso ponto de vista, na junção ou fusão de lexemas enquanto processo formal, mas numa diferença semântica significativa. A amálgama não dispõe de um significado referencial mas de um significado enunciativo, apenas válido no contexto para que foi criado.

É interessante verificar que a *brinciação* sobre a língua não interfere na percepção semântica do sujeito/leitor, a nível da compreensão. O leitor recupera o jogo linguístico e a informação subjacente a esse jogo, sobrepondo as camadas semânticas, reais e/ou imaginárias, próprias da gramática do português e da gramática individual do escritor. As amálgamas geram vários sentidos que se sobrepõem aos sentidos das bases de origem, originando uma condensação semântica.

Um elemento a realçar é o facto de que, ao longo das obras de MC, poucas são as amálgamas que se repetem, o que denota uma preocupação do autor pela preservação da originalidade, como traço característico da sua *língua* e uma recusa da banalização da repetição. Por outro lado, reforça também o carácter efémero e discursivo da amálgama. Poder-se-á afirmar que a língua é para MC um objeto de reflexão em exercício constante.

A amálgama é a *nonce-word* por excelência, levando à construção de um novo referente para um determinado contexto situacional. Mais uma vez, é exigido ao leitor um trabalho cognitivo reforçado, todas as palavras que entram na formação da amálgama têm de ser identificadas e processadas pelo leitor. É de referir ainda a importância do jogo que a novidade transporta através do exercício mental, jogo que é produzido pelo autor e desconstruído pelo leitor.

Em resumo, a amálgama de que trataremos neste trabalho pode ser definida através dos seguintes parâmetros:

- é um elemento do discurso;
- resulta da combinatória/intersecção de pelo menos duas palavras-base;
- corresponde a uma fusão de segmentos fonológicos de palavras;
- tem significado e função enunciativos;
- mantém o valor referencial das unidades lexicais fusionadas;
- corresponde a *nonce-formations* ou *nonce-words* ;
- resulta de manipulação consciente do material linguístico;

- é fruto de criatividade e apresenta uma função estética;
- constitui um lexema efêmero, tem fraca probabilidade de fixação na língua.

1.4.2 As fraseologias – elementos de descrição e análise

A fraseologia constitui uma parte importante da história e do património de uma língua e dos laços que a unem ao universo e ao falante através de uma herança partilhada, vinda dos confins das grandes línguas de civilização e dos contactos entre línguas.

A matriz imagética que este tipo de estruturas transporta para a língua concede-lhe um cariz criativo e um cunho popular que sempre a acompanhou por tempos idos e presentes. Estes elementos oferecem uma textura argilosa que o falante-oleiro-criativo consegue moldar e transformar consoante as suas capacidades plásticas e a audácia da sua criatividade. Deste trabalho de moldagem surgem novas formas que ilustram, simultaneamente, a permanência e a mudança, a fixação e a liberdade.

A fraseologia estabelece áreas de resistência à sua própria delimitação enquanto objeto de investigação. É uma enormíssima caixa de Pandora que encerra as suas variadíssimas qualidades e defeitos, por entre as quais o sujeito se perde.

Embora exista um extenso terreno bibliográfico, sobretudo desde os anos 90, e mesmo antes, falta, nessa profusão bibliográfica, a nosso ver, uma obra de referência terminológica, assente em bases científicas e na objetividade da observação. O campo da fraseologia é heterogéneo e essa heterogeneidade, por estranho (ou não) que pareça, foi aumentando com a própria investigação.¹¹¹

Não está aqui em causa o louvável e rigoroso trabalho desenvolvido pelos investigadores. A falta de coerência terminológica¹¹² tem sobretudo a ver com a ausência de um enquadramento teórico e a não instituição desta área como área científica ou dependente diretamente de várias áreas científicas. Existe ainda um terreno muito pantanoso à espera de ser estancado.

¹¹¹ Cf. os trabalhos de Bally (1909-1951), Greimas (1960), Jakobson (1963) e Benveniste (1966), entre outros. Os autores citados propõem terminologias diferentes para objetos aparentemente semelhantes.

¹¹² Consultar anexo 26 “Florilégio terminológico”.

Destacamos para iniciar esta reflexão dois excertos da entrada *Fraseologia* do CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et lexicales (<http://www.cnrtl.fr>). O primeiro excerto apresenta uma definição geral e como tal abrangente. O segundo assinala um problema, quanto a nós pertinente, do qual discordamos, que insiste em separar a fraseologia da paremiologia.

1. Ensemble des tournures typiques d'une langue, soit par leur fréquence, soit par leur caractère idiomatique. *La phraséologie latine, française. La phraséologie grecque est poétique et pittoresque entre toutes les autres, en même temps que naïve et simple; par l'usage très fréquent des ellipses, des syllepses, des attractions, des anacoluthes, elle concorde avec le génie éminemment synthétique de la langue; par l'emploi de nombreuses particules, elle excelle à exprimer des nuances fines et délicates, et donne à la langue une précision que les autres ne sauraient atteindre au même degré.*
2. *Dictionnaire phraséologique. Un dictionnaire phraséologique s'assigne pour objet le recensement et la présentation des expressions figées spécifiques à une langue. En principe, il n'enregistre pas les proverbes, pour autant que ceux-ci représentent des unités phrastiques complètes.*

Do nosso ponto de vista, a paremiologia, que engloba os provérbios e expressões proverbiais, fazem parte do conjunto das fraseologias ao mesmo título que as outras expressões fixas da língua. A paremiologia é pois um subconjunto da fraseologia. E é este ponto de vista que seguiremos neste trabalho de investigação.

O termo de Fraseologia é um termo complexo, como o referia ainda em 2010, Mel'Čuk¹¹³.

Ce sur quoi on n'est pas tellement d'accord est le contenu exact de la notion «phraséologie», la façon dont les expressions phraséologiques doivent être décrites et, enfin, qu'est-ce qu'on peut faire avec ces expressions dans le traitement automatique de langues.

Essa mesma complexidade era já referida por Corbin (1997: 87), corroborada na conclusão a um artigo sobre as unidades polilexemáticas que destaca a heterogeneidade destas unidades lexicalizadas:

Ma conclusion sera ferme: les unités lexicales que j'ai appelées à titre conservatoire *polylexématiques* et qui sont appelées traditionnellement *mots*

¹¹³ Cf. "La phraséologie en langue, en dictionnaire et en TALN", in http://www.iro.umontreal.ca/~felipe/TALN2010/Xml/Papers/all/taln2010_submission_207.pdf, consultado a 22 de abril 2013.

composés ou *locutions* ne forment une classe homogène ni en tant qu'unités lexicalisées ou lexicalisables, ni en tant qu'unités construites d'une certaine façon.

Em sentido lato, uma fraseologia é uma expressão constituída por pelo menos dois lexemas que têm entre eles relações sintagmáticas e algum grau de fixação, o que pressupõe que da fraseologia não fazem parte os sintagmas livres, *i.e.*, expressões em que os constituintes lexicais que as compõem não apresentam qualquer grau de lexicalização¹¹⁴.

Na reflexão sobre fraseologia que aqui propomos pretende-se apresentar as abordagens multifacetadas que a investigação propõe, a ausência de uma terminologia homogênea, a relação entre a fraseologia e a criatividade como algo próprio a este tipo de estruturas, visível nas variações que apresentam (o que denota uma flexibilidade relativa das fraseologias e que entra em contraste, pelo menos aparente, com o critério da fixação, que caracterizamos de relativa).

A fraseologia tanto surge identificada ao produto resultante da associação de lexemas, como a uma disciplina que trata das fraseologias. Vilela (2002: 160) adianta a importância de a fraseologia corresponder a uma disciplina e do objeto em análise:

Passo a designar por fraseologia a disciplina que tem como objeto as combinações fixas (diria mesmo, congeladas) de uma dada língua, combinações que, no sistema e na frase, podem assumir a função e o significado de palavras individuais (ou lexemas).

Por outro lado, é o mesmo autor que, apoiando-se nos trabalhos desenvolvidos ao longo do século XX, sugere a necessidade de integração da fraseologia no léxico, como forma de expansão do próprio léxico. Os dicionários precisam de registar fraseologias porque o seu significado não é composicional e como tal carecem de memorização.

Estes frasemas (ou fraseologismos) funcionam como um processo de ampliação do léxico, servindo assim para a nomeação, qualificação, circunstanciação, ou, por outras palavras, contribuindo para a lexicalização da conceptualização e categorização da nossa experiência quotidiana. As fraseologias têm, como quaisquer unidades lexicais não fraseológicas, carácter de signo e têm por isso uma função nomeadora: nomeiam de modo codificado e sistemático um denotado ou classe de denotados, representando esquemas mentais de objectos ou estados de coisas. (Vilela, 2002: 161)

¹¹⁴ Cf. Fraser (1970) e as seis operações transformacionais propostas pelo autor que permitem medir o grau de lexicalização das fraseologias: N0 – “Congeladas”; N1 – Adjunção; N2 – Inserção; N3 – Permutação; N4 – Extração; N5 – Reconstituição; N6 – Livres.

Assim, e seguindo as palavras enunciadas anteriormente, a fraseologia integra o léxico de uma língua e é esta perspetiva que assumimos ao longo deste trabalho. O estudo da fraseologia faz parte da lexicologia, não constituindo uma disciplina autónoma. No entanto, fica em aberto uma linha de investigação que interroge e construa uma unidade no campo da fraseologia. As fraseologias têm um papel fundamental na língua e devem ser um alvo urgente de investigação capaz de dar conta de um enquadramento teórico, partilhado pelos investigadores, e que permita a evolução dessa área. Mel'Čuk (2013: 129) mostra, num artigo com um título sugestivo e intertextual, “Tout ce que nous voulons savoir sur les phrasèmes, mais...”, a necessidade de repensar a fraseologia:

Le sujet des phrasèmes - «expressions toutes faites», «expressions fixes, figées ou contraentes», «expressions idiomatiques», «formules de parole», «unités multilexémiques», etc. – est devenu, depuis une vingtaine d'années, un des plus populaires en linguistique. Cela se comprend: les phrasèmes abondent dans la langue; les textes de tous les genres en regorgent. C'est donc une cible très visible et sans aucun doute importante.

1.4.2.1 Perspetivas teóricas – elementos para uma definição

Iniciamos este percurso teórico com Bally (1909/1951) alargando-o até aos nossos dias. No entanto, não vamos fazer uma história cronológica da fraseologia. Para isso existem trabalhos de um valor inestimável e qualquer outra abordagem nada de novo traria à reflexão. Para esse efeito, e a título ilustrativo, propomos a consulta de Corpas Pastor (1996), Mel'Čuk *et al.* (1995), G. Gross (1996), Palma (2007), Greciano (1983), Ruwet (1983), Vietri (1985).

Pretendemos expor as grandes linhas da reflexão sobre fraseologia, selecionando as ideias necessárias que nos permitam retirar da pluralidade das abordagens elementos para uma definição que sustentem a perspetiva em que se encaixa este trabalho.

Partimos da ideia, já defendida em Bally (1909/1951: 106), de que uma língua é composta por uma infinidade de estruturas que o uso acaba por assimilar às estruturas

livres, estruturas essas que advêm de combinatórias que à força de serem repetidas passam a ser partilhadas pelos sujeitos:

Dans la langue maternelle, l'assimilation se fait surtout par les associations et les groupements dans lesquels l'esprit fait entrer les mots. Ces groupements peuvent être passagers, mais à force d'être répétés, ils arrivent à recevoir un caractère usuel et à former même des unités indissolubles. Il faut penser ces groupements comme le fait le sujet parlant sa langue maternelle. Entre les cas extrêmes (groupements passagers et unités indécomposables) se placent des groupes intermédiaires appelés séries phraséologiques (par exemple les séries d'intensité et les périphrases verbales).

O autor introduz os termos de “grupo” e de “série” fraseológica, e na citação que a seguir transcrevemos surge o conceito de “unidade fraseológica”, bem como a definição da própria noção de “unidade”. Destaca ainda um critério importante para a individualidade da relação entre os constituintes através da existência de um arcaísmo.

Un archaïsme est donc un fait de langage qui, pris isolément, n'est pas compris du sujet parlant et ne devient intelligible que par sa présence dans un groupe de mots; ce groupe seul a un sens, l'esprit ne s'arrêtant plus à l'analyse des éléments. D'où cette conclusion importante: tout fait d'archaïsme est l'indice d'une unité dont il n'est qu'un élément, autrement dit, l'indice d'une unité phraséologique. (Bally, 1909/1951: 82)

Zuluaga (1980), citado em Corpas Pastor (1996: 41), avança que “as unidades fraseológicas podem ser fixas e não idiomáticas, como ‘dito e feito’, semi-idiomáticas, como ‘cresce e aparece’, e idiomáticas como – “a olhos vistos”. Esta ideia da variação da carga idiomática e ao mesmo tempo da fixação das fraseologias é retomada por Mel'Čuk *et al.* (1995).

A classificação proposta por Mel'Čuk *et al.* (1995) baseia-se no grau de motivação dos fraseologismos e subdivide-os em três tipos de frasesmas:

- Frasema completo – *meter os pés pelas mãos, bater a bota, nem oito nem oitenta, descalçar a bota*. O significado individual dos constituintes não corresponde ao sentido global do frasema. O sentido é não composicional.
- Semi-frasema ou colocação. Uma parte do frasema mantém o seu significado enquanto a outra parte não mantém (ou, se mantém, a escolha não é livre), como nos exemplos seguintes: *custar os olhos da cara, ser burro como uma porta, ser teimoso como uma mula, acalentar uma esperança, acariciar uma ideia*.
- O quase-frasema. O significado dos constituintes não é alterado e um outro sentido é integrado (não esperado) - *centro comercial; teto falso*.

Mel'Čuk (2010)¹¹⁵ denomina “frasemas” “les syntagmes non libres [...] au moins un de ses composants est sélectionné de façon contrainte: en fonction des autres composants.”, que subdivide, partindo da noção de propriedades de seleção e da violação dessas propriedades, em pragmatemas, frasemas semânticos (“les clichés, les collocations et les locutions”), que se distinguem através tanto do paradigma como do sintagma. O autor resume a fraseologia a frasema pragmático e frasema semântico. Do frasema pragmático fazem parte os pragmatemas, e os frasemas semânticos subdividem-se em frasema semântico composicional (clichês) e frasema semântico não composicional (colocações e locuções, que, por sua vez, se subdividem em quase locução, semi locução e locução completa).

Corpas Pastor (1996: 269), depois de analisar a bibliografia na área da fraseologia, propõe a arrumação das unidades fraseológicas em três domínios: colocações (ex.: *marido fiel*; *rebanho de ovelhas*); locuções (nominais, adjetivais, verbais) e fraseologias. A autora sugere uma arrumação abrangente e integra estas estruturas na disciplina da lexicologia. Define-as como “combinaciones estables de unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas e cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta”.

A autora apresenta os seguintes critérios:

- polilexicalidade;
- alta frequência de aparição;
- institucionalização (convencionalidade);
- estabilidade, fixação (interna e externa) e especialização semântica;
- idiomaticidade e variações potenciais.

Os últimos quatro critérios pressupõem graus diferenciados de acordo com cada unidade específica. A proposta apresentada organiza-se em termos de “esferas” e é composta por três “esferas”, tendo em conta o “sistema fraseológico español”:

- Esfera I – as colocações (Exemplos: diametralmente oposto; momento crucial; negar rotundamente; banco de dados; pôr em funcionamento)¹¹⁶;

¹¹⁵ Cf. nota de rodapé nº 113 da presente tese. Documento consultado a 22 de abril 2013.

¹¹⁶ Os exemplos correspondem a exemplos traduzidos a partir dos exemplos apresentados pela autora.

- Esfera II – locuções (nominais – mosca morta; adjetivais – mais papista que o Papa; verbais: meter-se numa camisa de onze varas; prepositivas – graças a, em vez de; conjuntivas – como se, mesmo se; *clausal* – sair o tiro pela culátra);
- Esfera III – enunciados fraseológicos: paremias e fórmulas rotineiras (enunciados de valor específico – as paredes têm ouvidos; “refranes” – pela boca morre o peixe; formas rotineiras – apresenta diversas, subdivididas em “discursivas” e “psico-sociais” e que têm a ver com situações diversas da tomada de palavras, desde as saudações, ao pedido de desculpas, às formas ritualizadas, às promessas, entre outras.).

Corpas Pastor (1996), no seu *Manuel de Fraseología Española*, propõe uma resenha dos estudos fraseológicos, tanto numa perspectiva diacrónica como sincrónica. A autora propõe uma definição lata “conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones figadas, modismos e refranes, existentes en una lengua, en el uso individual o en el de algun grupo” (p. 17) que pretende abranger as fraseologias de uma língua, com todas as suas idiossincrasias. Utiliza, seguindo a tradição da pesquisa em fraseologia na URSS, mas também na Europa, o conceito de “Unidade Fraseológica” (UF) para designar cada uma das fraseologias em particular. O livro propõe uma revisão bibliográfica extensa e dá conta da falta de sistematicidade neste campo de investigação, no final dos anos noventa. Posteriormente, foram publicadas outras obras sobre fraseologia, no entanto, não foi publicada outra obra de grande vulto que tome a fraseologia como um todo e que analise as categorias da fraseologia como pertencendo a um mesmo conjunto hiperonimico ao qual pertencem hipónimos como: a colocação, a locução, a expressão idiomática, o provérbio, a comparação, entre outros. A questão terminológica continua em aberto.

Na *Nueva gramática de la lengua española* (2009)¹¹⁷, encontra-se uma taxinomia construída de acordo com a posição morfossintática que os itens ocupam na frase, reduzindo deste modo, para a locução, a proposta, por exemplo, de Corpas Pastor (1996):

¹¹⁷ A Gramática está indicada na bibliografia com a referência seguinte: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Locuções:

Nominais
Adjetivas
Preposicionais
Adverbiais
Conjuntivas
Interjetivas
Verbais

Palma (2007) parte do conceito de “Expressões fixas” (Expressions figées) e baseando-se nas classificações anteriores existentes na literatura destaca alguns dos critérios que permitem a identificação das expressões:

- composicionalidade;
- opacidade semântica;
- existência de possíveis variantes;
- institucionalização (incorporação nos dicionários);
- carácter figurado, metafórico;
- desvio em relação à norma;
- possibilidade de desconstrução.¹¹⁸

A autora passa em revista a literatura sobre as fraseologias e anota as três grandes categorias:

- colocações;
- locuções;
- enunciados fraseológicos.

Em relação às colocações, Palma (2007: 30) vê a existência dessas fraseologias nos trabalhos de Bally com as “séries phraséologiques” e nas propostas de Coseriu¹¹⁹ com as “solidariedades léxicas” e propõe exemplos¹²⁰ do tipo – *desempenhar um cargo, declarar-se uma epidemia, declarar-se um incêndio, acariciar uma ideia, importância*

¹¹⁸ Em francês a autora utiliza o termo de *désautomatisation*.

¹¹⁹ Coseriu (1991: 148) define as “solidariedades léxicas” do seguinte modo: “la determinación semântica de una palabra por medio de una clase, un archilexema o un determinado lexema funciona como rasgo distintivo de la palabra considerada. Dicho de outro modo, se trata del hecho de que una clase, un archilexema o un lexema pertenece a la definición semantica de esa palabra, en el plano de las diferencias semanticas mínimas”.

¹²⁰ Os exemplos foram por nós traduzidos para português.

capital, êxito fulgurante, um enxame de abelhas, uma rabanada de vento, um bando de aves, rogar encarecidamente, diametralmente oposto, profundamente adormecido...

Embora existam relações sintagmáticas fortes entre os elementos, o uso é o único elemento que gera relações privilegiadas entre determinadas palavras. Corpas Pastor (1996) propõe-se analisar este tipo de estruturas tendo em conta o privilégio de determinadas relações lexicais e modelos combinatórios.

Em relação às locuções, a autora apresenta uma subdivisão em locuções nominais (*golpe baixo*), adjetivais (*mais branco que cal*), verbais (*custar os olhos da cara*), adverbiais (*às claras*), prepositivas (*apesar de*), conjuntivas (*dado que*) e proposicionais (*cair o coração aos pés e como Deus manda*).

As várias propostas terminológicas apresentadas e o florilégio que daí decorre mostra a importância de pensar estas estruturas na relação que mantêm com a língua e o discurso.

Combinando as propostas de vários autores poder-se-ia propor a seguinte definição: a fraseologia é a disciplina que estuda o conjunto das fraseologias, enquanto subdomínio da Lexicologia, onde cabem os vários tipos de enunciados (sintagmas) constituídos por duas ou mais palavras e que apresentam alguns ou todos os traços abaixo indicados:

- enunciado formado por várias palavras;
- invariabilidade sintática das palavras/não composicionalidade (lexia complexa indecomponível);
- sentido idiomático ou metafórico ou moralizante;
- codificação sintática;
- não permitem substituições paradigmáticas – lexicalização;
- enunciados consagrados pelo uso (intrínsecos de uma língua);
- literalidade e idiomaticidade (algumas expressões idiomáticas apresentam duas leituras possíveis – leitura literal e leitura idiomática, como por exemplo – *atirar areia para os olhos e pôr as cartas em cima da mesa*).

Da fraseologia faz parte o subdomínio da paremiologia. Isto surge como uma evidência e, como tal, este ponto de vista é partilhado por um número significativo de investigadores que se debruçam sobre o objeto em análise, os dois conceitos partilham uma relação de inclusão (a paremiologia pertence ao hiperónimo da fraseologia).

Tendo em conta as questões já enunciadas, e ciente das dificuldades deste campo de investigação, enumeram-se de seguida um conjunto de pressupostos que funcionam como o fio de Ariadne da nossa reflexão.

- i. A fraseologia constitui uma área de investigação relativamente recente (enquanto campo científico) e ainda sem uma teoria geral suficientemente ampla, abrangente e partilhada pelos investigadores.
- ii. Na área da fraseologia destacam-se pelo menos duas grandes subáreas – fraseologia popular e fraseologia técnica e científica. Estes dois campos introduzem diferenças na sua relação com a tradução¹²¹. As observações aqui avançadas têm em conta a fraseologia popular, ou dito de outro modo, a fraseologia da língua comum.
- iii. O objeto da tradução é o discurso¹²², a língua em ação, a língua que transporta a mensagem de forma dinâmica. O discurso define-se e situa-se perante o outro, o outro discurso que apresenta diferenças significativas tanto ao nível das suas funções, como da metalinguagem utilizada. A fraseologia interage com o discurso, é discurso, reforçando a expressividade do enunciado.
- iv. As línguas e as culturas são diferentes e apresentam formas diferentes de categorizar o mundo que as rodeia¹²³. As fraseologias são novas formas de categorizar, através das metáforas que estão na origem da criação.

¹²¹ A proposta de Bally sugere a inserção das expressões idiomáticas, provérbios, ditados (...) na fraseologia popular e reserva a fraseologia técnica para as terminologias. Qualquer que seja a perspetiva em que nos situamos, os problemas de tradução de ambos os tipos de estruturas, embora diferentes, sugerem problemas de tradução e frentes de resistência.

¹²² Cf. Charaudeau (1995) que preconiza elaborar uma tipologia de textos a partir das condições de realização desses textos e que ilustra a diversidade de discursos existentes: “construire une typologie, non de formes ni de sens, mais des conditions de réalisation des textes — c’est-à-dire des “contrats de communication”—, en considérant qu’il existe des contrats plus ou moins généraux qui s’enchâssent les uns dans les autres, et que chacun de ceux-ci peut donner lieu à des variantes. Par exemple, le contrat de communication “propagandiste” englobe des contrats particuliers comme ceux du “discours publicitaire” et du “discours électoraliste”, et, à l’intérieur du discours publicitaire, on trouve des variantes telles que publicité de “rue”, de “magazine” ou de “spots télévisés”. De même, le contrat de communication du “débat” enchâsse des contrats particuliers comme ceux du “débat médiatique”, du “débat scientifique”, du “débat politique” (parlementaire), et, à l’intérieur du “débat médiatique”, on trouve des variantes telles que débat “culturel”, débat de “société” ou “talk show”. Un tel modèle permet d’étudier, du même coup, les modifications éventuelles qu’aurait pu subir un contrat au cours du temps, ainsi que les différences de réalisation d’un même contrat dans des contextes socio-culturels différents”.

¹²³ A fraseologia dá conta dessa categorização e das particularidades de cada língua inseridas na concatenação dos elementos. Para aprofundar os aspetos inerentes ao conceito de categorização cf. Lakoff e Johnson (1980).

- v. As fraseologias ainda carecem de um tratamento terminológico convincente. Estamos perante uma questão epistemológica. A terminologia existente constitui um terreno híbrido e heterogêneo.
- vi. O conceito de “unidade fraseológica”, muito recorrente na literatura, sugere algumas reflexões. Será que o conceito de unidade não subverte a realidade da fraseologia?¹²⁴ Ou, o conceito de unidade reforça um dos traços da fraseologia, a sua lexicalização?
- vii. Onde situar a fraseologia enquanto campo de investigação? Na Lexicografia? Na Lexicologia? Na Linguística Aplicada? Na Pragmática? Ou criar uma área específica e fundamental?¹²⁵
- viii. Os dicionários de fraseologias existentes, tanto para o português como para outras línguas, correspondem a repertórios heterógenos, visível na macroestrutura organizadora do dicionário e nos objetos selecionados. A prática lexicográfica espelha essa heterogeneidade.¹²⁶
- ix. Qual a relação entre fraseologia e criatividade? O que é que gera criatividade na fraseologia? O léxico e as suas combinatórias? A sintaxe? Os valores semânticos? Os aspetos discursivos?
- x. Os dicionários bilingues fraseológicos com português são em número reduzido e incompletos¹²⁷. A fraseologia bilingue poderá encontrar um terreno de desenvolvimento mais acelerado depois do enquadramento teórico e das precisões terminológicas. Da mesma maneira, a tradução da fraseologia, dificilmente poderá impor-se enquanto subárea da tradução e ser enquadrada na tradutologia, sem que primeiro exista um trabalho científico e terminológico.

¹²⁴ A fraseologia é polilexical (pelo menos duas palavras) o que entra em conflito com o conceito de unidade. Poder-se-ia, eventualmente falar de uma unidade semântica, na medida em que não existe composicionalidade.

¹²⁵ A investigação aponta para um subdomínio da Lexicologia, em termos de enquadramento geral. E como o léxico, tem uma área de aplicação em todos os outros subdomínios enunciados. A inserção da fraseologia numa disciplina científica é fundamental e o ponto de partida para uma orientação mais organizada da investigação.

¹²⁶ “A bibliografia sobre fraseologia” de Pavel (1995) apresenta cerca de cinquenta denominações diferentes para os elementos fraseológicos. Uma heterogeneidade complexa e que dificulta a tarefa dos investigadores na criação de uma linguagem comum nesta área. Cf., por exemplo, Simões (1993) que dá ao Dicionário o título de *Dicionário de expressões populares portuguesas* e em subtítulo, *Arcaísmos, regionalismos, calão e gíria, ditos, frases feitas, lugares-comuns, aportuguesamentos, estrangeirismos, curiosidades da linguagem*.

¹²⁷ Destacamos alguns dicionários do português do Brasil, Almeida (1979, Inglês/Português), Campos (1980, Francês/Português) Camargo e Steinberg (1989, Inglês/Português); o dicionário de Schemann e Schemann Dias (s.d., Português/Alemão) parte do português europeu.

- xi. Não existindo uma teoria geral da fraseologia, a sua relação com a tradução não está definida. Todavia, a relação entre a fraseologia e a tradução é uma relação de inclusão, tal como as outras unidades de tradução, só assim será possível olhar para a fraseologia a partir da teoria geral da tradução e pensá-la inserida num quadro teórico, embora apresentando as suas particularidades.
- xii. Existem fraseologias que remetem diretamente para uma língua-cultura. Trata-se de fraseologias que têm na sua construção referentes particulares, intrínsecos a uma língua e que mostram bem a necessidade de uma reflexão generalizante mas, ao mesmo tempo, a necessidade de pensar a fraseologia com todas as suas especificidades. Os problemas de tradução gerados pelas estruturas acima referidas serão bem diferentes das estruturas que não contêm esse tipo de referentes.
- xiii. As relações fraseológicas são, do nosso ponto de vista, um aspeto interessante de diálogo e de contacto entre as línguas. Introduzem também um elemento de cariz universal que nos permitirá enunciar algumas considerações sobre o saber universal e as grandes línguas de civilização e sua relação com os aspetos tradutológicos. Acrescente-se que as relações fraseológicas entre as línguas ainda estão por definir (cf. as heranças greco-latinas, os empréstimos, os contactos entre povos e línguas...).
- xiv. E como último pressuposto, refere-se a importância da consciência da lexicalização do sujeito. É fundamental tornar mais transparente, tanto para o leitor como para o tradutor, este conhecimento lexical de que dispomos, que está ligado ao armazenamento da informação e ao seu acesso.

Os pressupostos agora enunciados constituem a trama narrativa das duas bibliografias que de seguida apresentamos e que dão conta dos aspetos fundamentais acima enunciados, destacando a heterogeneidade do campo da fraseologia: Bárdosi (1990) e Pavel (1995).

1.4.2.2 Duas bibliografias sobre fraseologia

Bárdosi (1990), no guia bibliográfico que publica, refere na nota 1 que “Les différentes terminologies identifient ces unités sous différents termes”, o que desde logo prefigura a ausência de sistematicidade terminológica no guia da fraseologia. Este guia pretende reunir a bibliografia de fraseologia francesa publicada entre 1900 e 1990. Contém a referência a cerca de 550 publicações, tanto na perspetiva diacrónica como sincrónica, exclusiva da fraseologia do domínio do francês, mas publicada em várias línguas. O autor apresenta ainda um índice temático que facilita a consulta bibliográfica.

A bibliografia sobre fraseologia de Pavel (1995)¹²⁸ reúne os textos principais publicados entre 1905 e 1995. Apresenta um total de 666 referências que cobrem várias áreas científicas, como a lexicografia (bilingue), a sintaxe, a semântica, a terminologia e a tradução. As análises propostas cobrem diversos campos específicos. A leitura dos títulos permite-nos destacar os seguintes campos específicos: fraseologia, restrições fraseológicas e níveis de restrição, retórica, linguagem figurada, língua idiomática, pragmática, semântica lexical, polissemia, vocabulário, léxico, terminologia, língua de especialidade e estilística.

Como já foi referido, o campo da fraseologia é um campo heterogéneo. Os objetos que constituem a fraseologia são híbridos e multifacetados, como é visível nas bibliografias acima referidas.

No guia bibliográfico de Bárdosi encontram-se 47 termos diferentes¹²⁹. O levantamento, por nós elaborado, foi feito com base nos títulos das referências bibliográficas e organizado por ordem alfabética. A recolha é feita de forma *ad hoc* e não obedece a nenhuma organização específica. Responde a um critério de quantificação.

Uma leitura global da lista mostra a complexidade da terminologia. Para o objeto “expressão” encontram-se registados os seguintes termos:

expressão corrente, expressão familiar, expressão figurada, expressão fixa, expressão literária, expressão popular, expressão proverbial, expressão imagética, expressão idiomática.

¹²⁸ Cf. Pavel (1995). Esta nova versão é uma revisão de *La Bibliographie de la phraséologie* (1905-1992) publicada pelo Rint (Module Canadien du Réseau international de néologie et de terminologie) em 1993.

¹²⁹ Cf. Anexo 25.

O objeto “locução” apresenta também uma pluralidade de predicados:

locução familiar, locução figurada, locução figurada adverbial, locução fixa, locução idiomática, locução metalinguística, locução proverbial, locução verbal, locução verbal figurada e locução verbal fraseológica.

O número de termos recolhidos é, por si só, um denominador de uma grande imprecisão terminológica e sugere a necessidade de repensar essa terminologia.

Na bibliografia recolhida por Pavel (1995), a complexidade terminológica é muito semelhante. Foram recenseados 55 termos diferentes para designar os vários tipos de fraseologia.¹³⁰ “Expressão” e “locução” representam, também aqui, os termos genéricos quantitativamente mais significativos.¹³¹

O extenso número de termos, sessenta e cinco termos diferentes utilizados nas duas bibliografias, corrobora a necessidade de repensar a fraseologia em termos epistemológicos. Esta variação de denominações mostra, e prova, que a mesma entidade (ou o mesmo objeto) é nomeada de forma diferente por autores diferentes, o que dificulta a delimitação das fronteiras dos objetos em análise e a sua aceitação enquanto objeto científico. Por outro lado, emperra a evolução da área científica da fraseologia.

Da fraseologia fazem parte as expressões lexicalizadas, que poderíamos definir como expressões polilexicais, total ou parcialmente fixas, do ponto de vista sintático e/ou semântico, não composicionais e que auferem um significado idiomático. Apresentam propriedades semânticas idênticas a um lexema individual, por exemplo, “atirar areia para os olhos” pode ser parafraseado por “enganar”. Os estudos desenvolvidos por M. Gross (1982), para o francês, ou Vietri (1985), para o italiano, mostraram a existência nas línguas de *blocos fixos*.

Uma expressão fixa pressupõe a existência de uma lexicalização, maior ou menor, e a refutação de possibilidades combinatórias ou transformacionais¹³². É uma sequência de pelo menos duas palavras que pode apresentar alguma opacidade semântica e cuja relação entre o predicado e os seus argumentos é não-composicional ou muito restrita.

¹³⁰ Cf. Anexo 25.

¹³¹ Para a “expressão” temos expressão figurada, expressão fixa, expressão idiomática, expressão idiomática metafórica, expressão imagética, expressão lexicalizada e expressão literária. A “locução” utiliza as seguintes combinações: locução figurada, locução figurativa, locução fixa, locução idiomática, locução proverbial, locução sentenciosa, locução verbal.

¹³² Cf. Fraser (1970), e a gradação das operações transformacionais propostas pelo autor e já referidas: adjunção, inserção, permutação, extração, reconstituição e os seis critérios propostos por Svensson (2002: 2): memorização, contexto único, não-composicionalidade, sintaxe marcada, bloqueio e inflexibilidade.

A deslexicalização aparece quando existe violação consciente da unidade fraseológica (valor criativo) pela introdução de comutações livres (as variantes são exemplos de comutações). O discurso publicitário usa frequentemente o processo de desconstrução, mas também o humor e a ironia. A deslexicalização anula o efeito de banalidade, criando novos jogos de palavras e pressupondo, para estes novos jogos de palavras, uma leitura analítica, composicional e não idiomática.

Este processo pode ocorrer por intervenções na cadeia sintagmática ou por substituições paradigmáticas, rompendo, obrigatoriamente, com a interpretação idiomática inicial. Existe sempre uma alteração da lexicalização de partida, que pode ser sintática, lexical ou morfológica. Os parâmetros que abaixo enunciamos, apresentam alguns dos traços distintivos que se encontram na literatura sobre a fraseologia:

- o carácter unívoco do sentido;
- a singularidade da expressão;
- o congelamento sintático (na perspectiva diacrónica);
- um sentido novo que não se encontra na adição dos vários sentidos dos constituintes;
- a imagética (valores metafóricos das expressões);
- a coesão dos constituintes (relativa e absoluta);
- a marginalidade de certas expressões¹³³.

1.4.2.3 Pletora terminológica

A existência de uma grande diversidade de termos para designar as fraseologias amplifica ainda mais a complexidade deste campo. Neste item enumeramos, por ordem alfabética os termos encontrados para denominar unidades fraseológicas. Pretende-se,

¹³³ Este ponto de vista (a marginalidade das expressões) tende a ser recusado e criticado por uma grande parte de linguistas, que apontam para a inserção destas estruturas na língua em geral, contribuindo, deste modo, para um melhor conhecimento e descrição da língua, na medida em que alguns autores defendem, cf. M. Gross (1982) e Danlos (1981), que as EIs obedecem às mesmas regras de formação das outras frases da língua. A fraseologia deve ser tratada como parte integrante da língua. O carácter anacrónico, marginal, referido por alguns autores, Guiraud (1973), por exemplo, tende a ser ultrapassado e recusado por autores que trabalham no domínio da sintaxe, e sobretudo da sintaxe transformacional. Veja-se o léxico-gramática e os trabalhos de M. Gross (1982) e da sua equipa nesta área. Por outro lado, a existência de uma percentagem importante de estruturas lexicalizadas na língua mostra a importância deste tipo de estruturas para o desenvolvimento de uma língua natural.

assim, mostrar a diversidade de que falámos e a necessidade de repensar a terminologia existente tendo em vista um quadro conceptual mais homogéneo.

A ausência desta definição aumenta a complexidade desta área. Saussure (1972) resume a fraseologia a factos de língua, combinatórias sintagmáticas impostas pelo uso coletivo. Para Bally (1909-1951), a fraseologia pertence ao domínio da Lexicologia e o autor subdivide-a, como referimos anteriormente, em duas subáreas fundamentais: a fraseologia popular (expressões idiomáticas, provérbios, gírias...) e a fraseologia técnico-científica (terminologias).

Guilbert (1975: 249 e sgs)¹³⁴ propõe o termo “unidades sintagmáticas” para as sequências de frases com valor denominativo (onde entra, por exemplo a composição) e para os “sintagmas verbais”. Mas nota, desde logo, uma dificuldade em diferenciar a estrutura sintática de enunciado e a estrutura sintática lexical (sintagma de frase e sintagma lexical). O estruturalismo chegou à definição de “unidades lexicais complexas”. Os “sintagmas lexicais” foram objeto de estudo na segunda metade do século XX. Bally (1909-1951) introduziu o termo “unidades fraseológicas” (onde inseria “les clichés, les locutions et les conglomerats”)¹³⁵. Greimas (1960: 50) retoma o termo “lexia”, definida segundo o autor através da frequência e comutabilidade com uma unidade simples. Martinet (1961: 4-17) propõe o termo “sintagma autónomo”, por oposição à palavra e a existência de duas variantes fundamentais para a sua distinção: a designação e a significação. Benveniste (1966) define as estruturas em termos hierárquicos, trazendo um fundamento linguístico ao sintagma lexical enquanto unidade de língua. O autor introduz o termo “synapsie” para designar toda e qualquer unidade fixa, sendo a noção de “sintagma” mais abrangente e construída através de meios sintáticos.

A enumeração que a seguir se apresenta configura a existência de uma diversidade terminológica e a necessidade de construção de um quadro teórico assente em bases científicas e homogéneas. A informação aqui resumida é retirada dos Anexos 26 e 27.

Adágio	Fraseologismo
Agrupamento	Grupo de palavras
Apophtegme	<i>Idiom</i>

¹³⁴ Para o florilégio terminológico das unidades fraseológicas ver os anexos 25 e 26.

¹³⁵ Citado in Guilbert (1975: 250).

Citação	Idiotismo
Colocação	Lexema idiomático
Colocação fixa	Lexia
<i>Dicton</i>	Locução
Enunciado fixo	Locução fraseológica
Enunciado fraseológico	Locução proverbial
Enunciado paremiológico	Lugar comum
Estereótipos	Máxima
Expressão	Modismo
Expressão cristalizada	Paradigma
Expressão fixa	Parémia
Expressão fraseológica	Provérbio
Expressão idiomática	Sentença
Expressão idiomática fixa	Série fraseológica
Expressão proverbial	Série verbal
Expressão rígida	Série verbal de grupo fraseológico
Expressão semi-rígida	Sinapsia
Expressão verbal cristalizada	Sintema
Expressão verbal fixa	Solidariedade léxica
Frase feita	Truísmo
Frase fixa	Unidade complexa
Frase idiomática fixa	Unidade fraseológica
Frase proverbial	Unidade funcional
Frasema completo	Unidade lexical complexa
Fraseolexemas	Unidade polilexical
Fraseologia	

Quadro nº 4 – Fraseologias – diversidade terminológica

1.4.2.4 Criatividade e fraseologia

A fraseologia ilustra a capacidade criativa da língua e, de certa forma, dá conta das potencialidades criativas que permanecem em aberto. Sendo a língua um elemento flexível, representante de um devir sempre em construção, a língua alberga as unidades do tempo – o passado, o presente e o futuro. A projeção criativa da língua resulta numa maceração das combinatórias lexicais expectáveis entre os constituintes e na criação de

novas combinatórias e de novos possíveis nós relacionais, alterando as relações de continuidade e de descontinuidade¹³⁶ das unidades de uma língua.

Assim, partimos do pressuposto de que a criatividade é inerente à própria língua, está inscrita nela e permite a sua recursividade. As fraseologias correspondem a produtos que exemplificam o trabalho criativo tanto na área da sintaxe, através da fixação das relações sintagmáticas entre os constituintes, fixação que mantém uma variedade dos graus de fixação, como da semântica, através, por exemplo, dos conceitos de composicionalidade e de não-composicionalidade.

Se a criatividade está inscrita na fraseologia, também a noção de variabilidade faz parte plena da língua. Vilela (2002 : 164-165) resume, de forma objetiva a variabilidade existente na fraseologia de uma língua e enumera vários tipos de variações.

Podemos, assim, para já, prescindir das modificações (sintáticas ou semânticas) ocasionais nas fraseologias que ocorrem em textos, as variantes usuais, convencionais e concentrar-nos-emos nas seguintes variantes ou variações sistemáticas, as chamadas variantes estruturais, as mudanças morfológicas e sintáticas parciais de cada um dos componentes (variantes da estrutura fraseológica) mantendo-se o significado e a marca diastrática, em que se verifica apenas a substituição de elementos estruturais do fraseologismo, como sendo as variantes em sentido estrito.

As variantes ou variações apresentadas pelo autor (cf. Vilela 2000: 165) são as seguintes :

- Variantes estruturais (género, diminutivo, artigo nulo);
- Variação entre o singular e o plural;
- Variação entre o artigo e o possessivo, definido e indefinido ou artigo nulo;
- Variação nas diferentes formas de negação ou na não negação;
- Variação entre preposições;
- Variantes entre sinónimos;
- Variação que ocorre por antonímia;
- Variantes dentro dum campo lexical homogéneo;

¹³⁶ Para os termos “unidades lexicais contínuas e descontínuas”, cf. Mejri (1997) e G. Gross (1996). Segundo os autores, esses tipos de unidades são tipos de unidades polilexicais, mesmo que tenham sido submetidas a processos de ligação gráfica (veja-se o exemplo de “portefeuille” que corresponderá a uma “unidade gráfica contínua”), ou unidades que são separadas por espaços em branco (por exemplo, portachaves, e que são denominadas “unidades gráficas descontínuas”). Cf. ainda Bolly 2011.

- Variantes dentro dum campo lexical heterogéneo;
- Variantes de níveis de língua;
- Variação na violação das restrições no uso normal (da combinação livre);
- Variação como violação das regras combinatórias livres;
- Variação do núcleo fraseológico.

As noções de «construção» e «desconstrução», de «motivação» e «remotivação», de «fixação» ou «desfixação», de «composicionalidade» e «[des]composicionalidade» ilustram as dicotomias que encerra uma língua natural. É esta ideia que Vilela (2002 : 184-185) ilustra no seguinte excerto:

O facto de as fraseologias serem, na quase totalidade, constituídas (e construídas) por elementos comuns às expressões da técnica livre do discurso, fazem parte do saber partilhado, sempre pronto a ser redimensionado, a ampliar-se formalmente, a modificar-se, especificando-se, contraindo-se, desconstruindo-se e, assim, servem de apoio à criatividade, à textualização nova e à variação, violando o seu significado primeiro.

As dicotomias, em que cada noção constitui a antítese da outra, permitem-nos olhar para a criatividade na fraseologia, operada pelo sujeito, rompendo com a fixação, desfixando, remotivando, transgredindo, agindo sobre o léxico, a semântica e a sintaxe de expressões criativas, sociais e partilhadas pelos sujeitos de uma língua.

1.4.2.5 Criatividade e transformação das fraseologias

Vejamos algumas referências de criatividade e transformação na literatura sobre a fraseologia. Palma (2007: 155 e ss.) reflete sobre “provérbios e falsos provérbios” através da ideia de “desvio”¹³⁷ sobre as formas fixas pré-existentes. Questiona as manipulações linguísticas e o papel das manipulações nas intencionalidades do texto.

Zuluaga (2001) propõe os termos “variação” (alteração formal da expressão fixa) e “deslexicalização” ou “desautomatização”. O autor fala de uma série de elementos semânticos, psicológicos e pragmáticos que intervêm no processo de reconhecimento do leitor ou interlocutor face à variação:

- a evocação do sentido da expressão fixa;

¹³⁷ A autora utiliza em francês a palavra “détournement”.

- o sentido da variação;
- a reflexão metalinguística sobre as formas e sobre o significado;
- a focalização da atenção sobre a densidade da mensagem;
- o prazer estético que decorre da criatividade;
- a aceitação da mensagem.

As fraseologias resultam, segundo alguns autores, em formas de discurso, prioritariamente, um discurso indireto, gerando assim discursos polifônicos (são várias as vozes que emergem do texto). Gresillon e Maingueneau (1984: 114) analisam os provérbios como uma forma de discurso indireto, sendo genérico e partilhado pelos locutores. O “*détournement*”, segundo os autores “consiste à produire un énoncé possédant les marques linguistiques de l’énonciation proverbiale mais qui n’appartient pas au stock des proverbes reconnus.”

Para os autores o “*détournement*” pode ser “lúdico” e “militante” ou “ideológico” e partem de duas estratégias iniciais: a “captação” e a “subversão”. De entre os “desvios militantes” que sugerem destacamos:

- desvio lexical (“à chaque jour suffit sa laine”)
- substituição fonológica (“à chaque jour suffit sa veine”)
- fusão de dois provérbios (“à chaque jour malheur est bon”)
- subversão (das condições genéricas – “o silêncio é de prata”, quando o valor genérico do provérbio é de ser de ouro e a palavra de prata)

Falaremos, por fim, das propostas de Grunig (1990: 115 e ss). A autora analisa *slogans* publicitários e mostra a importância das expressões fixas¹³⁸ (ou “*formules figées*”, como as denomina a autora) para a construção de muitos *slogans*.

A autora (1990: 119) analisa o jogo criativo sobre as expressões fixas e destaca as ações de transformação da fraseologia original, tentando responder à seguinte pergunta - “*Quel traitement ces formules figées ont-elles exactement subi?*”

De entre as propostas de transformação ou de manipulações (de “*détournements*”) das fraseologias destacamos:

1. intrusão por substituição:

¹³⁸ Grunig (1990: 116) define as expressões fixas da seguinte forma: “La «lettre» de la formule doit être respectée dans son intégralité, intégralité des éléments et aussi de leur ordonnance. (...), son caractère immuable est la condition même de son existence. (...) mot composé (...), expression idiomatique, ou un proverbe, ou autre chose encore, comme nous le verrons. Mais dans tous les cas, le principe fondamental est un figement.”

- substituição (“en avril ne te découvre pas d’un DIM”) (Grunig, 1990: 119);
- multisubstituição (várias substituições a partir de uma mesma expressão
- “Dans votre BHV, l’express sifflera six fois”) (Grunig, 1990: 129);
- “constância estrutural” (a autora mostra a sua importância para a manutenção do ritmo) (dentro da própria substituição) (Grunig, 1990: 129);
- imbricação (que a autora compara com o “mot-valise” – “Dolce vita” pour “Dolce Gervita” (Grunig, 1990: 129);
- permutação (Swann un amour de parfum (Grunig, 1990: 131).

2. desfixação/deslexicalização – do sentido figurado ao sentido pleno. Coexistência da interpretação conotativa e denotativa (“elles ont fini de vous faire marcher” a propósito de “Lois” (Grunig, 1990: 132) – (“LU et aprouve”) (Grunig, 1990: 132).

Ao longo deste desenvolvimento quisemos mostrar que o trabalho “transgressor” sobre as fraseologias está inscrito na língua, como o esteve no passado, e como continuará a estar presente no futuro¹³⁹. É possível moldar a língua, como se de uma matéria flexível se tratasse.

Como é evidente, nada, nesta área, é passível de ser analisado de forma objetiva e clara. As fraseologias integram o melhor sistema de símbolos para representar um povo, a sua cultura, mas embora possam resultar de processos homogêneos, são descritas de forma heterogênea, daí a inoperância de um quadro conceptual, suscetível de abranger as fraseologias enquanto todo.

A exposição dos traços distintivos das fraseologias pretendem constituir um resumo das ideias que estão subjacentes à literatura existente sobre esta área e que poderão servir de elementos de análise para a construção de um novo quadro conceptual. Não será decerto objeto desta tese mas anotamos, desde já, a sua pertinência, inscrevendo-a nas preocupações futuras que emanarão do trabalho de investigação em curso.

¹³⁹ É possível olhar para a fraseologia numa perspectiva diacrónica e verificar que as fraseologias mudam ou modificam-se com o evoluir de uma língua, transportando traços que denotam o tempo e o espaço de produção. Cf., por exemplo, o uso de arcaísmos ou certos traços sintáticos ou semânticos.

Os traços distintivos que se enumeram correspondem a itens que, por vezes, se sobrepõem:

- o carácter unívoco do sentido;
- a singularidade da expressão;
- o congelamento sintático (perspetiva diacrónica);
- um sentido novo que não se encontra na adição dos vários sentidos dos constituintes;
- a imagética (valores metafóricos das expressões);
- a coesão dos constituintes (relativa e absoluta);
- a marginalidade de certas expressões;
- a importância do fator uso na lexicalização;
- as particularidades expressivas da língua;
- as regras de construção e de transformação das frases simples livres que se aplicam às fraseologias;
- as propriedades formais das estruturas idiomáticas;
- a existência da não composicionalidade;
- a referência à intraduzibilidade;
- a dificuldade de aquisição das expressões (LE/LS) e o fator memória;
- a fraseologia não corresponde a elementos lexicais simples, mas implica uma gramática (integra vários elementos morfemáticos);
- a heterogeneidade;
- o papel da gramática sintagmática e da semântica combinatória;
- uma unidade funcional mais longa do que a palavra gráfica, *i.e.*, a polilexicalidade.

O levantamento dos traços acima expostos não permite ainda restringir a especificidade das EIs, mas a maioria prende-se com a fraseologia em geral. Veja-se que o levantamento das definições propostas é também ele abrangente e cobre uma grande parte da fraseologia - a partir da noção de lexicalização ("figement").

(In) conclusões

As definições de fraseologia, lexicalização e fixação apresentadas no *Dictionnaire de Didactique des Langues*¹⁴⁰ satisfazem as perspetivas que adotamos ao longo do nosso trabalho. Tal como os autores, tomaremos os termos “lexicalização” e “fixação” como sinónimos.

O processo de fixação ou lexicalização é definido como um “processus linguistique qui transforme un groupement libre en groupement stable, c’est-à-dire qui soude ensemble une suite de morphèmes, pour en faire une seule et même unité lexicale”. Interessa-nos particularmente o processo de lexicalização das construções fraseológicas - ‘mettre le pied à l’étrier’, ‘prendre le taureau par les cornes’.

Os autores referem ainda que este processo é lento e que é o resultado do uso. Assim, a lexicalização transforma unidades lexicais complexas em unidades monossémicas. Mas a lexicalização não é uma característica que individualiza as expressões idiomáticas, na medida em que outras construções da língua passam por esse processo – por exemplo as palavras compostas (lua de mel), advérbios complexos, certas interjeições complexas, bem como outras construções fraseológicas – sentenças, máximas, provérbios, locuções adjetivas, adverbiais ou nominais.

A lexicalização de unidades lexicais complexas facilita a expressão do falante ao mesmo tempo que limita a sua liberdade, dispensando-o de um certo esforço de concatenação gramatical pondo à sua disposição um segmento memorizável (uma espécie de clichê).

No discurso de Mia Couto, como veremos posteriormente, as unidades fraseológicas fazem parte integrante da forma oralizante do seu próprio discurso, assim como do ritmo da frase, da colocação das palavras, das pausas e das múltiplas vozes que se fazem ouvir nos seus textos. É um texto polifónico e miscigenado, tanto do ponto de vista cultural como linguístico, e as fraseologias abundam para dar voz às personagens diversas que emergem.

¹⁴⁰ Galisson e Coste (1976). Cf. as entradas de “phraséologie”, “figement” et “lexicalisation”.

Capítulo 2

Contextualização e *Corpus*

A!
esta mania de imaginar
homens, sistemas, luz!
Viver nas coisas, nos rumos fechados
na escuridão das noites
a palpitante existência
dos dias de sol.

Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*

Introdução

Delimitado o quadro teórico geral que permite enquadrar o trabalho na sua globalidade, centramo-nos agora, em específico, nos temas apresentados como prioritários e fundamentais no capítulo 1, de forma a contextualizá-los e a fazer sobressair a especificidade desses textos no panorama literário.

Descritos de forma breve, na medida em que a apresentação serve de contextualização à elaboração do *corpus* das obras de Mia Couto e do *corpus* em tradução, este capítulo será também ele breve, mas, em nosso entender, encontra a sua justificação plena neste momento da tese. Embora não seja uma tese cujo tema central seja o pós-colonialismo ou a literatura pós-colonial, o autor escolhido insere-se todavia nessa perspetiva. E, como tal, inscreve-se no contexto da pós-colonialidade.

Deste modo, a língua do autor é tomada numa rede de partilhas, *estórias*, oralidades, transportando vozes momentaneamente silenciadas que se afirmam pelas alteridades que nela incutem e pela liberdade como a transformam, transportando para ela as marcas individuais e subjetivas. É assim que emerge a criatividade, através de ações que se afirmam na liberdade da língua e na sua abertura à subjetividade do homem pela via literária.

Esta contextualização destaca ainda o papel da oralidade, nas suas múltiplas manifestações, característica fundamental do autor, dos textos escolhidos e do contexto em que estes se inserem. A língua materializa-se em polifonias variadas que serão, desde já, visíveis na descrição do *corpus* no último ponto deste capítulo.

2.1 Os textos pós-coloniais e a criatividade linguística

Este espaço é dedicado a uma breve reflexão em torno dos textos coloniais para situar os textos em análise, isto é, as obras de Mia Couto no contexto geral da literatura pós-colonial. No entanto, remetemos para os especialistas¹⁴¹ uma reflexão mais cuidada e profunda, e são numerosos os que se debruçaram e se debruçam sobre as literaturas africanas ou as literaturas pós-coloniais em geral de forma mais sistemática e aprofundada. Interessa-nos perceber melhor as relações entre o contexto sociocultural e os textos literários, entre os espaços moçambicanos e os homens, entre a história e as *estórias*. Assim, cingir-nos-emos a uma breve apresentação de algumas temáticas que nos permitem situar os textos que constituem o *corpus* deste trabalho. Não se pretende trazer um discurso novo para uma área que tem uma investigação extraordinariamente rica, mas fazer incursões momentâneas que nos informem sobre as interrogações que os textos nos suscitam.

O território de Moçambique e o seu povo passaram por duas guerras longas, no tempo e no espaço, em primeiro lugar a guerra da independência, que terminou em 1974, e a guerra civil, que se prolongou por quase vinte anos, destabilizando o território de Moçambique e as consciências dos moçambicanos e que terminou com a assinatura do Acordo Geral de Paz em 1992. Moçambique contou então com o apoio da ONU para o desarmamento das tropas intervenientes no conflito.

Este longo período deixou profundas feridas em todos aqueles que participaram nesta atmosfera beligerante. Mia Couto resume, numa entrevista¹⁴², o horror da guerra e a responsabilidade do escritor moçambicano perante o caos que assolou Moçambique:

O escritor moçambicano tem uma terrível responsabilidade: perante o horror da violência da desumanização, ele foi testemunha dos demônios que os preceitos morais contêm em circunstâncias normais. Ele foi sujeito de uma viagem irrepetível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. O escritor deve ser um construtor de esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão de caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu.

¹⁴¹ Cf., por exemplo, Rosário (1989), Chabal (1994), Leite (1998 e 2003), Mata (2001), Firmino (2004), Zabus (1991, 2ª edição 2007).

¹⁴² Entrevista a Mia Couto in Saúte (1998: 229).

O bem-estar das populações sofreu ataques constantes e o fim da colonização não correspondeu, pelo menos de imediato, à resposta tão esperada pelo povo moçambicano. Seguiram-se anos de reconstrução da terra e do homem moçambicanos, anos de procura de uma identidade perdida, anos de diálogo entre a tradição e a modernidade. Essa perda é retratada logo no primeiro parágrafo de TS (1992, 7ª ed. 2002: 9):

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. Pelos caminhos só as hienas se arrastavam, focinhando entre cinzas e poeiras. A paisagem se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca. Eram cores sujas, tão sujas que tinham perdido toda a leveza, esquecidas da ousadia de levantar asas pelo azul. Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.

É neste contexto de afirmação e de procura de identidade que a literatura moçambicana tem um papel determinante. Os autores africanos, ou pelo menos uma grande parte desses autores, legitimam a existência de uma literatura africana¹⁴³, que apresenta diferenças em relação às “literaturas europeias”, através da relação intrínseca entre os cataclismos sociopolíticos e os discursos literários. África e os seus homens, os seus espaços, tradições, histórias, superstições, crenças, medos, fantasmas, habitam os textos africanos, interagem e dialogam com eles. É neste contexto de colonização e descolonização que surgem novos discursos. Leite (2003: 19) refere-se à especificidade desse discurso:

Ver em que medida esta especificidade, a “hibridez” da relação colonial portuguesa, apontada pelo autor, se dimensiona, obtusamente, no quadro das literaturas póscoloniais, na criação de novos campos literários e novos cânones, na construção das nacionalidades literárias, nas práticas da instituição literária, da educação, da edição, são porventura algumas das problemáticas a ponderar criticamente, em cada uma das literaturas nacionais da África lusófona.

As guerras deixaram sentimentos profundos e negativos – dor, sofrimento, miséria, por um lado, e, por outro, alienação, discriminação, injustiça. Estas vivências negativas fizeram emergir, da forma mais brutal, todas as dialéticas do ser humano injustiçado, encurralado no seu próprio espaço. A fuga surge como uma forma de vida e a literatura vai dar voz a essas fugas identitárias, a essas viagens estáticas, à tal procura.

¹⁴³ Optamos por uma designação abrangente. Deixamos para os especialistas a reflexão sobre uma terminologia mais pormenorizada. Referimo-nos, mais especificamente, às discussões em torno das designações, como por exemplo “Literatura africana de expressão portuguesa” ou “Literatura lusófona”. Cf. Leite (1998 e 2003).

Chabal (1994: 17) salienta três aspetos que distinguem as literaturas africanas das outras literaturas: a língua, a relação entre a literatura africana e a europeia e a forte união entre cultura e literatura. O caso de Moçambique, e também o de Angola, dado o elevado grau de iliteracia das populações autóctones, e o carácter oral das suas línguas autóctones, levou a que a língua portuguesa ocupasse um lugar privilegiado na construção de uma literatura nacional, tanto no período de colonização, como na descolonização que se segue. A educação, as escolas, as universidades tinham como língua de ensino o português. A língua do colonizador impõe-se também como língua da cultura e da literatura. É através do português que é veiculada a herança oral do povo moçambicano. Como refere Leite (1998: 23), o português é a “língua oficial” que vai contribuir para a coesão nacional:

Por razões históricas, o perfil linguístico de cada país africano faz hoje coexistir pelo menos uma língua europeia, e um número variável de línguas africanas. A língua oficial tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem-se desenvolvido, enquadrada dentro desta diversidade linguística. É ainda um princípio nostálgico, idealista e essencialista, pensar em termos estáticos na recuperação de uma mundividência pré-colonial, não levando em linha de conta as transformações sofridas nestas sociedades com o colonialismo, as independências e a modernização.

No ponto seguinte, situamos Mia Couto no contexto da literatura pós-colonial, de forma a justificar a escolha do autor ou, por outras palavras, a escolha da língua, do discurso ou ainda das obras do autor no espaço plurilingue de Moçambique.

2.2 Mia Couto, um autor no contexto da literatura pós-colonial

[Re]Apresentar Mia Couto, não repetindo, *in extenso*, aquilo que já foi repetido pela milésima vez não será tarefa fácil de levar a cabo. Cotejando as suas obras, as entrevistas, a investigação nacional e internacional, as línguas e as constelações linguísticas que resultam do trabalho apaixonante do “tradutor de mundos”, não temos a certeza de que tenham sobrado, para nós, alguns fios esquecidos na trama da sua vida literária.

Mesmo assim propomo-nos (in)correr o risco de repetir e escavar com força e minúcia alguns aspetos que se nos apresentam como fundamentais para o autor, a sua língua e criatividade, os temas selecionados e os contextos de escrita e a sua relação com a ideia citada no parágrafo anterior, isto é, Mia Couto desempenha, ao longo das suas obras, um papel diacrónico de tradutor de novas realidades, que emergem das transformações às quais são submetidos os espectadores sujeitos às consequências dessas mesmas transformações.

Assim, propomo-nos olhar para o autor de acordo com as visões do mundo que transporta para as suas obras, os efeitos nefastos da guerra, e as consequências que daí advêm, e a forma como os homens, e o homem-autor, constroem simulacros de esperanças que os conduzem a reequacionar e a perfilar novos percursos necessários para a afirmação, mesmo que repentina, do sujeito.

Selecionamos três romances – *Terra Sonâmbula*, *A Varanda do Frangipani* e *O Último Voo do Flamingo* – para falar do autor no contexto pós-colonial. Os romances situam-se no contexto do pós-guerra colonial e são escritos, em três momentos diferentes, respetivamente, 1992, 1996 e 2000, separando-os um período de quatro anos.

Dos romances, destacamos personagens que expressam o movimento da negritude¹⁴⁴ e que participarão no retrato do autor, pintado em traços largos e fazemos emergir algumas alteridades dos textos e das personagens. Essas alteridades ladeiam a existência da pós-colonialidade enquanto diferença e estabelecem os marcos da construção de uma nova moçambicanidade segundo a perspetiva do autor, isto é, a sua

¹⁴⁴ Resumimos o conceito de negritude a partir das palavras de Senghor (1977: 10) in *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel* – “ce mouvement de révolution culturelle, né dans les douleurs des conquêtes, des massacres et des déportations, grandi dans les hasards des voyages, des partages, des traités, il s’agit de l’organiser maintenant d’une façon rationnelle, et humaine en même temps : dans un dialogue où chaque race, chaque nation, chaque civilisation, recevant et donnant en même temps, chaque homme pourra, en se développant, s’épanouir en personne” e de um extraordinário poema de Noémia de Souza (Silva 1996) que é simultaneamente um grito do mundo e do seu povo :

Deixa passar o meu povo

Noite morna de Moçambique

E sons longínquos de marimba chegam até mim

– certos e constantes –

Vindos nem sei eu donde.

Em minha casa de madeira e zinco,

abro o rádio e deixo-me embalar...

Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos.

E Robeson e Mariam cantam para mim

spirituals negros de Harlém.

‘Let my people go’

– oh deixa passar o meu povo,

Deixa passar o meu povo –

moçambicanidade, como construção de uma nova identidade do homem de Moçambique, assente sempre na diversidade e mestiçagem do povo moçambicano, como afirma o autor (Couto, 2005: 19):

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimónios do nosso continente.

Terra Sonâmbula relata o contexto pós-guerra civil onde interagem três personagens - Tuahir, Muidinga e Kindzu. As duas primeiras personagens andam estrada fora, referida no primeiro capítulo da obra, como uma “estrada morta”. Como os próprios espaços, as personagens avançam sem rumo, à procura da sua identidade. Encontram um “autocarro queimado” e uma mala, e no seu interior “cadernos escolares, gatafunhados com letras incertas”¹⁴⁵ por Kindzu que narra a sua estória de guerra, perda e violência.

As estórias de Kindzu, embora sobre a guerra, surgem como uma forma capaz de superar as “sombras” perdidas do quotidiano e o reencontro com o imaginário ancestral da cultura do povo e da sua identidade. Deste ponto de vista, representam uma metáfora identitária que permitirá a Muidinga crescer e construir a sua própria essência no quadro da negritude e da africanidade, encontrar o seu próprio caminho através da construção de um passado que desconhece. Por outro lado, permite também a construção da identidade do povo moçambicano e da sua terra. Os cadernos de Kindzu, e a cerimónia¹⁴⁶ de leitura instituída por Muidinga, mostram, de novo, a importância da cultura oral, neste caso do conto, como forma de salvaguardar a cultura de Moçambique e a essência do povo, através desse veículo. É ainda uma forma de comunicação ancestral e que Mia Couto utiliza para dar voz a esse povo oprimido e humilhado mas capaz de recomeçar a partir dos destroços.

O livro *A Varanda do Frangipani* ilustra também a procura da identidade, metaforizada através da procura do passado situado na Fortaza de São Nicolau, que funciona como metonímia de Moçambique do pós-guerra, e nas histórias e transmutações desse espaço. Os idosos que o habitam estão divididos entre a tradição e

¹⁴⁵ Cf. *Terra Sonâmbula* p. 12.

¹⁴⁶ “Muidinga arruma uns paus secos e transporta consigo os escritos de Kindzu. Acende o fogo na berma da estrada. Depois, se instala para ler em comodidade o segundo caderno. A voz de Tuahir o sobressalta: - Não vai ler sozinho, pois não?” (TS 40).

a modernidade ¹⁴⁷, entre preservar a memória, isto é, o passado, e, ao mesmo tempo, recuperar a sua identidade, como o refere Silva (2011: 5):

A narrativa miacoutiana não remete apenas à recuperação da memória esquecida, ao contrário, lança mão desse artifício para mergulhar em uma identidade outrora perdida, ou seja, abre espaço para relatos memorialísticos com o intuito de possibilitar que se olhe sobre o hoje, mas consciente do passado, da herança cultural de um povo.

Sob forma de romance policial, a trama apresenta diferentes pontos de vista sobre a morte de Ermelindo Mucanga, que depois revive como um *xipoco*, isto é, um fantasma, no corpo de um investigador (que irá pesquisar a sua própria morte). Nesta obra, o autor privilegia a oralidade como forma de memória, o uso de provérbios e adivinhas constituem também elementos de contraste entre os velhos e os novos, entre a tradição e a modernidade.

O Último Voo do Flamingo tem como espaço Tizangara, uma cidade imaginária que o autor situa em Moçambique. Uma das personagens é um tradutor que é narrador da história e que ajuda um italiano (Massimo Risi) que fora enviado pelas Nações Unidas para investigar o desaparecimento de corpos de soldados da ONU, “os boinas azuis” que desaparecem nessa cidade.

Situa-se também no Moçambique pós-guerra e interroga a corrupção e a prepotência dos que herdaram o poder e as sequelas físicas deixadas no território e o processo de reconstrução e necessária desminagem das áreas de conflito.

O que acontece neste livro e que o autor nos faz sentir é a mudança de perspectiva das personagens e sobretudo de Massimo Risi, que aprende com os nativos que o mundo é diverso e que tem de se adaptar a novas formas de ver e de estar. Tem também consciência de que conhecer a língua não pressupõe conhecer a realidade do povo moçambicano, “eu posso entender e falar. Problema não é língua. O que eu não entendo é este mundo daqui” (UVF 42), e, mesmo conhecendo essa língua, precisa de um “tradutor de mundo”, que lhe permita, por exemplo, traduzir o solo minado.

Também neste livro abundam os aforismos e os provérbios, na maioria dos casos reescritos sob formas diferentes. É um livro de e sobre oralidades.

Falámos das obras. E do autor? Já se disse quase tudo sobre a sua pertença, nome, formação, filiação, profissão ou profissões, sobre as suas viagens. Mia Couto já

¹⁴⁷ A relação entre a tradição e a modernidade pode ser observada, por exemplo, na personagem Marta Gimo (cf. “A confissão de Marta”, VF 127-138).

foi entrevistado diversas vezes, já lhe fizeram a mesma pergunta inúmeras vezes e, mesmo não gostando de repetir o que já foi dito, nem sempre é possível criar nova roupagem para a mesma pergunta.

Para não incorrer em mais repetição, procede-se de seguida a um guião de perguntas virtuais a Mia Couto que não lhe serão submetidas mas que enunciarão, em conclusão desta parte, as informações que, de alguma forma, nos importa reter.

Damo-nos conta de que o modelo que escolhemos e que servirá de base à construção do modelo miacoutiano, já serviu de modelo a diversos questionários e em diversas situações, estamos a falar do *questionário de Marcel Proust*¹⁴⁸. O modelo miacoutiano que nos propomos construir é um modelo imaginário, com respostas imaginárias que contêm as nossas respostas, e basear-se-á também no modelo reescrito que o jornalista francês Bernard Pivot utilizava para apresentar os seus convidados no programa literário *Bouillon de culture* da televisão francesa¹⁴⁹.

Questionário miacoutiano

1. Uma palavra preferida

Brinciação e transformação...

2. Uma palavra violenta

Todas as palavras que, de alguma forma, privem o homem de liberdade.

3. Um provérbio para oferecer à língua portuguesa

O provérbio que lexicalizasse a verdade humana.

4. A palavra que deveria ser acrescentada à língua portuguesa

Inguerra, desguerra.

5. A palavra que deveria ser retirada da língua portuguesa

Guerra.

6. A estória que a memória nunca apagará

A estória quotidiana dos homens em luta pela sobrevivência e a escapulir-se da guerra.

7. Uma personagem preferida

¹⁴⁸ O questionário de Marcel Proust, assim chamado pois terá sido divulgado pelo autor (embora não tenha sido escrito por ele) é composto por 31 perguntas.

¹⁴⁹ Bernard Pivot era o apresentador do programa literário da televisão francesa *Bouillon de Culture*. O questionário que apresentava aos seus convidados era uma versão simplificada e reescrita do questionário de Marcel Proust.

- A menina que não sabia falar.
8. Um som ou barulho agradável
O *marmurar* das águas.
9. Um som ou barulho desagradável
O *ribombear* das armas.
10. Um sinónimo de paraíso
As oralidades do sorriso
11. Uma cor
O *azulverde* do mar e da natureza
12. Uma natureza
A natureza imaginária dos contadores de estórias.

2.3 Da oralidade à hibridez na obra de Mia Couto

Iniciemos agora uma nova viagem pelas obras de Mia Couto para desta vez destacar alguns aspetos que nos permitam caracterizar os seus textos como textos pós-coloniais. Cingir-nos-emos, mais especificamente, a aspetos ligados à oralidade. É o próprio MC que afirma, ao falar do continente africano, que o “continente é o resultado de diversidades e mestiçagens”¹⁵⁰. Interessa-nos agora ir ao encontro das vozes que emergem da África plural.

- A cultura oral no texto pós-colonial

Poder-se-ia dizer que é próprio da *natureza africana*, da *essência* de África, do *sentido* dos próprios africanos, a pertença a uma cultura oral que resulta das relações inter e intracomunidades e das relações que se tecem com o universo e com os seus representantes. O texto literário constrói-se nessa relação com a cultura oriunda das comunidades autóctones. Paula Chiziane¹⁵¹ refere a dificuldade que sente ao escrever em português e descreve-se como sendo “uma escritora de línguas africanas”:

Posso dizer que a oralidade é o elo mais forte da minha escrita. Para mim a oralidade dá mais dinâmica à palavra. Não gosto da palavra escrita que não se

¹⁵⁰ Couto, 2005: 60.

¹⁵¹ In Chabal, 1994: 300.

pode ouvir. Para mim essa história de se ser bilingue, ou trilingue, ter uma cultura africana e escrever numa língua europeia é um grande dilema. Porque muitas das ideias que eu tenho, as ideias mais belas e mais profundas, tenho-as na língua em que as coisas me foram contadas... Eu não quero escrever em português, não estou interessada em ser uma escritora de língua portuguesa, estou interessada em ser uma escritora africana de expressão portuguesa. Ao querer ser uma escritora de expressão portuguesa eu tenho esses problemas, porque eu não consigo traduzir directamente as coisas como elas são para uma outra língua sem ser a minha. Tenho que recriar a língua, e neste processo de recriação muitos valores se perdem.

A autora mostra a necessidade de intervir na língua portuguesa, transformando-a, de forma a fazer caber nela as “coisas” que não se podem “traduzir literalmente”.

Leite (1999: 8) refere a miscigenação e a função de ‘contador de estórias’ de Mia Couto e o diálogo que se estabelece entre o presente e o passado, entre o campo e a cidade, a realidade e a ficção, entre as línguas que se entrecrocavam nos mesmos espaços e a tudo isto acrescenta a criatividade do autor, o seu cunho pessoal, as suas “escrevências”.

Mia Couto, poeta, contador de estórias, retoma a herança linguístico-literária dos mais velhos, dos diversos falares da rua, urbanos, suburbanos, do campo, e acrescenta-lhes as suas “imaginâncias” pessoais, a “imaginática” “escutante” de uma “escrevência” “inocorrente” e “lumbrativa”.

Mia Couto homenageia o povo moçambicano dando-lhe voz, através das suas tradições, das suas “estórias”, da sua natureza, onde a beleza contrasta com a terra-prisão, cheia de “minas” prontas a rebentar com o homem, em autêntica impunidade.

Em *O Último Voo do Flamingo* (70), Temporina ensina o italiano Massimo a andar. É um saber ancestral, que vem da realidade da guerra. Massimo, que vem da Europa, não compreende e pensa ser uma brincadeira.

- Andei olhando você. Desculpa, Massimo, mas você não sabe andar.
- Como não sei andar?
- Não sabe pisar. Não sabe andar neste chão. Venha aqui: lhe vou ensinar a caminhar.

Mas não se tratava de uma brincadeira mas de aprender a andar sobre um terreno minado: “pise como quem ama, pise como se fosse um peito de mulher” (UVF 70), adverte Temporina. Este pequeno diálogo ilustra bem a diferença entre os dois mundos, entre a África e a Europa.

A cultura oral está presente em todas obras, através de histórias que se encaixam em outras histórias e constroem a trama plural da obra. E a cultura desse povo desafia o diálogo entre a vida e a morte, como por exemplo em *A Varanda do Frangipani*.

Deitado no meu leito, chamava os outros velhos para lhes contar um pedaço de minha história. Meus companheiros conheciam o perigo mortal daqueles relatos. No final de um trecho, eu podia ser abocanhado pela morte. Mesmo assim me pediam que prosseguisse minhas narrações. (VF 36)

A espiritualidade do povo moçambicano também se reflete na cultura oral e nas interações entre as personagens: “Quero lá saber que língua fala o teu demónio.” (VF 37), ou “O espírito fala português” (VF 38).

MC (2005: 123) refere isso mesmo na citação abaixo transcrita. O diálogo institui-se também com os mortos, pertence à espiritualidade do povo que habita as terras africanas.

O ser de um continente que ainda escuta (África está disponível para conversar até com os mortos) (...) trouxe um estar mais atento a essas outras coisas que parecem estar para além da ciência. Não temos que acreditar nessas ‘outras coisas’. Temos apenas que estar disponíveis.

Em VF o autor põe em cena o diálogo entre os mortos e os vivos. O narrador é Ermelindo Mucanga, morto na altura da Independência. É a personagem central desta narrativa que ficou sob a forma de um “xipoco”, isto é, um fantasma que vive no frangipani da Fortaleza de S. Nicolau, como já foi referido.

Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desapareiro. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desconstruído da sua morte. Não ascenderei nunca ao estado de xicuembro, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. (VF 12)

A ficção e realidade, a verdade e a mentira, são elementos constantes desta cultura e das histórias ligadas aos lugares. É a imaginação fértil de um povo que interrogava a sua própria essência:

Navaia tirava estória da sua própria imaginação? Houvesse ou não uma inventada história, o certo é que aquele mar não dava conselho para viagem. A história da jangada era, afinal, verdadeira? (VF 45)

Em *A Varanda do Frangipani*, obra tomada como exemplo, poder-se-ia construir o paradigma da cultura oral através da seleção lexical. É interessante verificar o recurso

à categoria discursiva da fala, como ilustram os exemplos abaixo transcritos, retirados do quarto capítulo¹⁵²:

- “**Escutavam-se** as gaivotas” (VF 42)
- “Não tardaria a **ouviem-se** os choris-choris, esses passaritos que **chamam** pela maré cheia.” (VF 42)
- “eram os tcho-tchó-tchós que **ordenavam**” (VF 42)
- “O **barulho** das ondas o ajudava a pensar” (VF 42)
- “Marta se **calou**” (VF 42)
- “Por fim, acedeu a **falar**” (VF 42)
- “No **aviso** dela” (VF 43)
- “Deixasse tudo quieto, mesmo **silêncios**” (VF 43)
- “lhe **pedira** que **escutasse** o mar” (VF 43)
- “lhe haveriam de chegar os **gritos** humanos” (VF 43)
- “Ontem me **pediram** para **ouvir**” (VF 43)
- “O que o velho **dissera**” (VF 43)
- “o morto **grita** o nome do assassino” (VF 43)
- “o inspector lembrava as **palavras** da enfermeira” (VF 44)
- “Navaia lhe **contara** uma história.” (VF 44)
- “Acreditou **ouvir** reais **vozes** junto à praia.” (VF 45)
- “Esse **barulho** não são as pessoas.” (VF 45)
- “Ficaram como sentinelas **silenciosas**, junto à Fortaleza.” (VF 45)
- “a **entoar** em **surdina** uma antiga **canção** de embalar.” (VF 45)
- “Uma mão lhe **chamava** à realidade” (VF 45)
- “Ficavam assim em **silêncio**.” (VF 47)
- “se internando num **silêncio** demorado. Depois **falou**.” (VF 46)
- “A **confissão** do velho português” (VF 47)

Assim, as seguintes palavras – *escutar, ouvir, chamar, ordenar, barulho, pensar, calar, falar, aviso, silêncio, grito e gritar, dizer, palavras, contar, história, vozes, entoar, surdina, canção de embalar, confissão* – constituem elementos de uma mesma cadeia semântica e ilustram a oralidade da cultura em análise.

- Da guerra à esperança

Os temas selecionados ilustram o recurso às realidades do povo. A guerra e as consequências que daí advêm ocupam um espaço predominante. As misérias da guerra estão documentadas em *Terra Sonâmbula*. O livro abre sobre o desespero da viagem que se segue “a guerra tinha morto a estrada” (TS 9). As personagens, o velho Tuahir e o jovem Muidinga, “murchos e desesperançados” (TS 10), fogem da guerra civil e dos “bandos” ou “bandidos armados”. Selecionam como espaço um “machimbombo”, calcinado e cheio de corpos carbonizados, restos de uma tragédia ainda em curso. Mas é

¹⁵² Para facilitar a leitura, marcámos a negro as palavras que mais diretamente se ligam à categoria discursiva da fala.

também nesta paisagem apocalíptica que encontram alguma esperança nos diários de Kindzu.

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos.¹⁵³

A escrita, através desses diários, dá força à espiritualidade desse povo, na figura dos “naparamas”, guerreiros abençoados pelos feiticeiros, os únicos capazes de destruir os guerrilheiros. Acentua a importância das histórias e das suas oralidades e, ao mesmo tempo, a crença e a esperança que assolam o imaginário, como realça a última página de TS.

Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. É a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: Gaspar! E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez.¹⁵⁴

É também a dialética entre a morte e o renascer que surge em *A Varanda do Frangipani*. A Fortaleza surge como simbolizando essas dialéticas. Como refere Rothwell (2004: 38):

Couto, at times, distorts the unity between the two and, in the process, foregrounds the obfuscating function inherent in any language system. The most obvious example is his treatment of the narrative’s location – the “fortaleza“, or fortress, at São Nicolau – which is both a signifier that changes signifieds and a signified that changes signifiers.

A Fortaleza de São Nicolau simboliza a guerra e a avassaladora destruição que deixou atrás de si. Na obra de Mia Couto funciona como asilo para velhos. A trama superficial – investigação de um crime – cruza-se com um crime contra a humanidade, contra o povo de Moçambique –, a destruição das memórias e das tradições do povo moçambicano levadas a cabo pela colonização e pela guerra da independência.

Mas existe uma esperança - uma “magrita frangipaneira” que recebe o “morto” do sonho ou o “sonho do morto”. E existe também uma varanda que preserva a memória de tempos idos, reconstruindo a história do espaço que ilustra a polivalência

¹⁵³ *Terra Sonâmbula*, p. 14.

¹⁵⁴ A realidade da guerra não destrói a magia da vida e do reencontro. Depois da guerra fica a esperança que resulta da capacidade de o ser humano ser capaz de se reconstruir e de se reencontrar nos espaços putreficados que resultaram da guerra. É um renascimento que floresce da poesia das palavras e das memórias genuínas que se desencadeiam quando a realidade ofusca a felicidade. É o remédio contra a tempestade que “ribombeia” e faz estremecer as entranhas de Moçambique.

dos espaços e ao mesmo tempo regista a história do povo de Moçambique. E aqui vemos o papel da literatura e de MC enquanto “contador de histórias” e de histórias.

[A varanda] já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. (...). Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. (VF 13)

As memórias da varanda condensam as memórias do povo e ao mesmo tempo a destruição das próprias histórias através da destruição da identidade dos próprios espaços. Veja-se como a Fortaleza, em poucas linhas, preenche uma história de muitos anos e recupera funções diferentes.

Padilha, citada em Rothwell (2004: 170), argumenta que o “postcolonialism brings us answers” e são os textos de autores como Mia Couto que nos trazem respostas, que nos elucidam sobre a realidade de África.

Couto’s use of dreams as a mechanism to imagine a better tomorrow and, simultaneously, to come to terms with the horrors of a previous era, is a strategy founded on the temporal fusion of past with future (...).

Os autores constroem a esperança num outro amanhã, alicerçado no passado, forjado nesse passado, e na relação desse passado com o presente. É através dessa dialogia que se pode construir um mundo novo.

- Das tradições orais ao provérbio – a voz proverbial

A predominância da oralidade no grande continente africano tem a ver com a realidade do espaço, como já referimos, com condições históricas, sociais e políticas e com a própria identidade africana. As tradições orais ocupam, nas obras de Mia Couto, um lugar de referência e constituem veículos de saberes passados que se entrelaçam com o presente e o futuro.

Os provérbios representam, desde a Antiguidade, pedaços de discursos ancestrais e reconhecidos como tal, condensando matrizes de saber que se propagam de geração em geração. É o saber dos mais velhos que se cristaliza em fórmulas, é a

experiência de vida, material e espiritual, que passa para os mais novos através de uma forma concisa que utiliza estratégias que facilitam a memorização¹⁵⁵.

O provérbio ganha vida no discurso, através do uso, e só aí retoma o seu valor discursivo e atualiza o seu verdadeiro sentido. A ausência de uso de um determinado provérbio num determinado período de tempo, mais ou menos longo, poderia levar ao seu desaparecimento. No entanto, a existência de dicionários e outras obras lexicográficas, bem como a investigação em paremiologia preservam a vida destas estruturas na tessitura linguística. Existem, todavia, outras formas para manter vivas as parémias. Destacamos, entre outras, a língua publicitária¹⁵⁶ – “O sol nasce igual para todos. A sombra é que pode ser melhor para alguns” (Pestana, Hotels & Resorts) – e a língua literária¹⁵⁷, que ilustramos com exemplos de Mia Couto – “saber de quantas cascas se faz um ovo” (C 76), “antes comprometido que com o peru metido” (C 127), “contra argumentos não há factos” (C 179).

A obra de MC é rica em linguagem proverbial. O provérbio desempenha, ao longo de cada narrativa, funções identitárias entre os vários espaços e as personagens que se cruzam na malha da narrativa. Estas estruturas enraízam ainda mais a pertença identitária e linguística e acentuam os traços entre a ficção e a realidade¹⁵⁸, entre a história e a estória, entre as vivências e as memórias.

A linguagem proverbial assume na escrita de MC formas múltiplas, formas essas inerentes ao próprio conceito de provérbio. O provérbio ocupa, hoje em dia, um lugar cada vez mais importante na investigação¹⁵⁹ linguística e nas suas diversas disciplinas.

¹⁵⁵ Refira-se, por exemplo, a construção binária do provérbio, o recurso a aliteraões ou a jogos fónicos, a existência de uma forma discursiva completa que se encaixa num outro discurso e, entre outros, a rima e o ritmo.

¹⁵⁶ Referimo-nos aqui ao uso do provérbio pela publicidade, sobretudo na sua forma desconstruída. Cf. Grunig (1990).

¹⁵⁷ Proust (1954 : 781-782), em *Le temps retrouvé* dá conta da profusão de fraseologias: “D’abord avez vous remarqué ce pullulement d’expressions nouvelles qui, quand elles ont fini par s’user à force d’être employés tous les jours (...), sont immédiatement remplacées par d’autres lieux communs? Autrefois je me rappelle que vous vous amusiez à noter ces modes de langage qui apparaissaient, se maintenaient, puis disparaissaient: ‘Lui qui sème le vent récolte la tempête, les chiens aboient, la caravane passe, travailler pour le roi de Prusse’. Hé bien, depuis, hélas! que j’en ai vu mourir!”

¹⁵⁸ A tradição oral moçambicana é rica em linguagem proverbial. Cf. “Os provérbios angolanos na literatura oral” de Luís Kandjimbo, in <http://www.angola-saiago.net>. Exemplos de provérbios registados: “o osso não é deitado fora da carne, a pessoa não é sepultada com vida”, “a pele humana caracteriza as pessoas, a pele dos animais tem um nome diferente”, “secou a nascente do rio, as pessoas mudam de lugar”, “alveja-se o animal, não se apedreja a pessoa”.

¹⁵⁹ Cf. os estudos de paremiologia e a investigação desenvolvida nessa área. A título de exemplo referimos a Associação Internacional de Paremiologia (AIP) que existe desde 2008 e que se propõe investir na realização de estudos, de conferências internacionais e de investigação paremiológica, com

O carácter diverso e multilingue, a interação entre o monolinguismo e o polilinguismo, os jogos linguísticos – fonéticos, fonológicos, semânticos, sintáticos, morfológicos – interessam a comunidade linguística.

Esta diversidade surge sempre que se fala sobre a oralidade do provérbio e a sua função no discurso oral. Como o sugerem Visetti e Cadiot (2006: 346), o provérbio “oscila” entre uma noção e o seu contrário, entre uma realidade e outra que lhe é oposta, entre uma verdade ou outra:

Il [le proverbe] oscille entre disposition et norme, habitude et obligation, routine et rite, perception et croyance, cliché et prescriptions, figement de la norme et réouverture de l'interprétation.

No entanto, é a escrita que lhes dá voz e projeção, que surge como o instrumento necessário para a expansão das oralidades do povo moçambicano e da cultura que daí emana. A identidade do povo surge recriada através de múltiplas formas de expressão. Destacaremos, para ilustrar essas formas populares, o provérbio e as “estórias”, contadas por interpostas pessoas. As duas variantes discursivas representam as vozes do povo de Moçambique e ajudam a reconstruir os valores que as guerras não conseguiram derrubar e que despertam as memórias dos homens.

O provérbio, ou a linguagem proverbial, pode ser definido no sentido lato por uma estrutura polilexical que tem valor de frase genérica e uma moral de verdade geral e que apresenta um carácter fixo e anónimo¹⁶⁰, tem nas obras de MC um lugar de destaque e de verdade assumida e partilhada.

MC tem consciência da importância dos provérbios nas suas obras, tanto na forma-padrão, como “transgredindo” a forma-padrão:

No meu ofício de escritor servi-me imenso de provérbios. Não apenas os reproduzi como trabalhei na sua desconstrução com o intento de os tomar como entidades móveis que não devem ser sacralizadas. Quase sempre me deixei embalar na poesia dessa inventividade mas creio nunca ter sucumbido perante a tentação de os folclorizar.¹⁶¹

sede em Tavira, o número crescente de colóquios, congressos, conferências tendo por tema a paremiologia e a fraseologia e o número de publicações nessa mesma área

¹⁶⁰ Cf. as seguintes reflexões propostas por Kleiber (2000: 41). « Les proverbes ne sont pas des phrases épisodiques : ils renvoient, (...) a ‘un certain état de choses, général, habituel ou courant’. Leur domaine, ce n’est pas celui de la contingence, de la factualité, de l’accidentel des occurrences spécifiques d’individus ou d’événements, mais bien celui du niveau gnomique (...) des phrases génériques, où les relations exprimées sont, même s’il subsiste un lien indirect, devenues en quelque sorte indépendantes des situations particulières. »

¹⁶¹ “Saudação improverbial do escritor moçambicano Mia Couto”, *Atas do 3º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios*. Tavira, 8-15 Nov. 2009, p. 564. In <http://www.aip-iap.org/pt/publications>.

Vejamos algumas das ocorrências de provérbios que ilustram as oralidades nas obras de MC e suas respectivas funções discursivas. No livro UVF, de certa maneira, alguma da linguagem proverbial utilizada como epígrafe na introdução dos capítulos perde o seu valor de anonimato ou é circunscrita a um determinado espaço, neste caso a cidade em que ocorre a história, Tizangara, ou a determinadas personagens (Cf. por exemplo a personagem de Sulpício em que é a própria fala da personagem que se torna proverbial, UVF 213).

Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem mais que um cego. (Provérbio de Tizangara) (UVF 57)

O macaco ficou maluco de espreitar por trás do espelho. (Provérbio) (UVF 91)

As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão. (Provérbio africano) (UVF 121)

Para além dos provérbios, o autor faz ainda apelo a outro tipo de estruturas que denomina “dito”, “crença” “depoimento” ou “palavras de”, ilustradas com os exemplos que seguem.

O mundo não é o que existe, mas o que acontece. (Dito de Tizangara) (UVF 15)

O que não pode florir no momento certo acaba por explodir depois. (Outro dito de Tizangara) (UVF 23)

Deus me deu tarefa de morrer. Nunca cumpri. Agora, porém, já aprendi a obediência. (Palavras de Dona Hortência) (UVF 45)

Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados. (Crença de Tizangara) (UVF 111)

A vida é um beijo doce em boca amarga. (Depoimento do feiticeiro) (UVF 145)

- A “hibridez”, ou o “hibridismo”, cultural e linguística

Os textos de Mia Couto são textos que se apresentam como textos híbridos, tanto a nível linguístico como cultural, onde as línguas entram em diálogo umas com as outras, transportando assim a hibridez cultural. Esta hibridez que invade o Continente Africano constitui um elemento importante dos textos pós-coloniais como afirma Afonso (2007: 549):

A hibridez surge como a característica fundamental da estética pós-colonial, originando interacções entre sistemas linguísticos, religiões bíblicas e crenças animistas, imaginários e cosmogonias que impregnam o racionalismo ocidental do poder sobrenatural dos espíritos.

Glissant (1995: 45) realça a importância dos imaginários das línguas e a impregnação necessária que implica obrigatoriamente o contacto entre línguas:

On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues (...). Quand on voit un paysage africain, même si on ne connaît pas la langue bantoue par exemple, il y a une part de cette langue qui, à travers le paysage que l'on voit, nous frappe et nous interpelle, même si on n'a jamais entendu un mot de bantou. (...) on ne peut plus écrire son paysage ni décrire sa propre langue de manière monolingue.

Moçambique, como o refere Gonçalves (2010: 25), é um país multilingue onde coabitam várias línguas, “para além do português, língua oficial, são faladas mais de vinte línguas bantu”. Esta situação multilingue de Moçambique leva aos contactos entre as várias línguas que coexistem no território moçambicano. O português de Moçambique torna-se, assim, através desses contactos, uma língua híbrida e relexificada. Os empréstimos às línguas bantu ilustram o carácter híbrido do PM (Gonçalves 2010: 45):

No que diz respeito aos empréstimos que, na sua maioria, têm origem nas línguas bantu, verifica-se que estes surgem em geral nos casos em que o léxico do PE não proporciona meios para a referência a realidades locais específicas, relativas à cultura (práticas religiosas, culinária, etc.), à fauna, à flora, e ainda a actividades socioeconómicas típicas da sociedade moçambicana.¹⁶²

O “hibridismo” ilustra o carácter misto de uma língua ou de uma cultura. Nos textos pós-coloniais africanos, o escritor utiliza a língua do colonizador, mas insere nessa língua elementos linguísticos e culturais de pertença africana. Zabus (1991: 112) introduz o conceito de “relexification” para ilustrar o hibridismo das literaturas pós-coloniais:

Relexification is a recurrent technique in postcolonial literatures, involving the denial of standard rules of the language of the master, thus allowing it to convey the cultural experience of the former colonized.

Propomo-nos agora observar a escrita de Mia Couto tendo em conta este parâmetro e mostrar que os seus textos refletem o diálogo entre a língua do colonizador

¹⁶² Cf. os exemplos seguintes (Gonçalves, 2010: 45): *machamba* (PE: terreno cultivado), *matope* (PE: lama), *dumba-nengue* (PE: mercado informal).

e as línguas autóctones, tanto a nível linguístico como cultural. Os exemplos pertencem todos à mesma obra – *Cada Homem é uma Raça* (CHUR).

Os hibridismos linguísticos e culturais podem ser observados pelo recurso, na obra CHUR, aos exemplos que a seguir enumeramos:

- A existência de uma espécie de glossário, apresentado em notas de rodapé, ou no final do livro, para explicar palavras oriundas das línguas autóctones: *mainatos* (empregados domésticos) (78); *cubata* (pequeno quarto) (80); *concho* (canoa) (97); *kulima* (sachar com uma enxada) (142).
- O uso exagerado do possessivo (nosso, meu...) assinala a pertença a um determinado mundo, diferente do outro. Essa dualidade pode ser observada, por exemplo, no conto “A Rosa Caramela”, a dualidade entre “da *nossa* varanda lhe víamos, nós, sob o zinco, em *nossa* casa de madeira” (18).
- Os conselhos mostram o hibridismo cultural, através, por exemplo, do diálogo entre duas gerações: “- Pai, ensina-me a existência/- Não posso. Eu só conheço um conselho./- E qual é?/- É o medo, meu filho.” (27)
- A ordem de comando ou o compasso da marcha militar - *Shote-Kulia* (34)
- A relação entre a vida e a morte: “É preciso que compreendam: nós não temos competência para arrumarmos os mortos no lugar eterno. Os nossos defuntos desconhecem a sua condição definitiva: desobedientes, invadem-nos o quotidiano, imiscuem-se do território onde a vida deveria ditar sua exclusiva lei.” (49)
- Provérbio macua: “O barco de cada um está em seu próprio peito”.
- Provérbio moçambicano: “O homem é o machado; a mulher é a enxada”. (121)
- As personagens dos contos retratam o hibridismo da obra: “Teu nome Rosalinda são duas mentiras. Afinal nem rosa nem linda.” (54); Fortin, negro, que se caracteriza como “E eu, assimilado como era, fiquei chefe dos criados” e “os criados me odiavam” (78); o

apaixonado de Nádia que ficou na Rússia – “Chame-se Anton, esse é o único senhor de meu coração.” (86);

- A ancestralidade, a voz da sabedoria: “Mas conforme dizem os mais velhos: não corras atrás da galinha já com o sal na mão” (78)
- A referência aos que vinham de fora: “Nessa altura, chegou também na vila de Manica uma senhora russa, Nádia (...)” (77)
- No conto *A princesa russa* as personagens ilustram o contexto híbrido dos mundos que se entrecruzam pelo encontro entre o negro Duarte Fortin, Nádia a princesa russa e Anton, o amante russo.
- No conto citado, o tratamento das noções de raça e de classe dão também conta do hibridismo.

Depois desta breve contextualização de Mia Couto no panorama pós-colonial, propomo-nos agora descrever e apresentar os objetos de análise, retirados das obras de Mia Couto publicadas entre 1990 e 2000, dando conta da metodologia utilizada para a recolha e organização do *corpus*.

2.4 *Corpus*: apresentação e descrição

O *corpus* geral da tese compreende as obras publicadas por Mia Couto entre 1990 e 2000 e consta do volume dos anexos. As obras podem ser consultadas na bibliografia sob o título - Obras de Mia Couto publicadas entre 1990 e 2000 (e edições utilizadas). Do *corpus* geral fazem parte os seguintes anexos:

Anexo 2 – Amálgamas – *corpus* para análise estatística

Anexo 3 – Derivações – *corpus* para análise estatística

Anexo 4 – Derivação I

Anexo 5 – Derivação II

Anexo 6 – Amálgamas

Anexo 7 – Fraseologias

Anexo 8 – Amálgamas repetidas nos originais

Este conjunto de anexos constitui o material de análise do capítulo 3 da presente tese que se debruça sobre a análise da língua de Mia Couto.

O *corpus* para a análise comparativa é constituído pelas obras traduzidas para francês¹⁶³. Dele fazem parte as obras inseridas no quadro nº 5. Optámos por inserir aqui as referências completas para permitir ao leitor aceder, desde logo, aos parâmetros da data de publicação, da data de tradução e da identificação do tradutor, necessários para perceber algumas das alterações que serão enunciadas na análise comparativa. Os textos são introduzidos por ordem de publicação na língua original.

COUTO, Mia (1990). <i>Cada Homem é uma Raça</i> . Lisboa: Caminho. (5ª edição, 1998). (185 p.) ¹⁶⁴	COUTO, Mia (1996). “Chaque homme est une race”, in <i>Les baleines de Quissico</i> . Paris: Albin Michel. Tradução de Maryvonne lapouge-Pettorelli. (Tradução incompleta: 105 p. traduzidas).
COUTO, Mia (1991, 1ª edição da Caminho). <i>Cronicando</i> . Lisboa: Caminho. (193 p.)	COUTO, Mia (1996). “Chroniques”, in <i>Les baleines de Quissico</i> . Paris: Albin Michel. Tradução de Maryvonne lapouge-Pettorelli. (44 p. traduzidas).
COUTO, Mia. (1992). <i>Terra Sonâmbula</i> . Lisboa: Caminho. (218 p.) (7ª edição, 2002)	COUTO, Mia (1994). <i>Terre somambule</i> . Paris: Albin Michel. Tradução de Maryvonne lapouge-Pettorelli. (251 p.)
COUTO, Mia (1996). <i>A Varanda do Frangipani</i> . Lisboa: Caminho. (152 p.) (7ª edição, 2003)	COUTO, Mia (2002). <i>La véranda au frangipanier</i> . Paris: Albin Michel, Collection 10/18. Tradução de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. (199 p.).
COUTO, Mia (1999). <i>Vinte e Zinco</i> . Lisboa: Caminho. (139 p.)	COUTO, Mia (2003). <i>Chroniques des jours de cendres</i> . Paris: Albin Michel. Tradução de Maryvonne lapouge-Pettorelli. (149 p.).
COUTO, Mia (2000). <i>Mar me quer</i> .	COUTO, Mia (2005). <i>Tome, tombe, au</i>

¹⁶³ Os dois primeiros textos citados, *Cronicando* e *Cada Homem é uma Raça* não estão traduzidos integralmente. As partes traduzidas fazem parte de uma mesma obra em francês – *Les baleines de Quissico*, que reúne cerca de 150 páginas de tradução, entre contos e crónicas.

¹⁶⁴ Os parênteses em final de referência contêm informação sobre a edição utilizada e a data de publicação dessa edição. Quando esta informação não consta da referência, é utilizada a primeira edição.

Lisboa: Caminho. (68 p.)	<i>fond de l'eau</i> . Paris: Chandeigne. Tradução de Elisabeth Monteiro Rodrigues. (78 p.)
COUTO, Mia (2000). <i>O Último Voo do Flamingo</i> . Lisboa: Caminho. (225 p.)	COUTO, Mia (2009). <i>Le dernier vol du flamand</i> . Paris: Chandeigne. Tradução de Elisabeth Monteiro Rodrigues. (200 p.)

Quadro nº 5 – Mia Couto: original e tradução

Para o corpus bilingue, optámos por construir bases de dados organizadas por livro (original e tradução), tendo em conta dois elementos: os livros de Mia Couto para francês foram traduzidos por duas tradutoras, o que pode pressupor estratégias de tradução diferentes e, por outro lado, o contexto e a data de publicação podem constituir fatores interessantes a ter em conta na análise dos resultados.

Optámos por preservar e deixar em aberto o máximo de variáveis para análise do *corpus*, de modo a permitir uma utilização mais transparente e uma futura reutilização do *corpus* por nós ou por outros investigadores.

O *corpus* comparativo bilingue, construído a partir das obras acima assinaladas, serve de material de estudo para o capítulo 4 da tese e compreende vários anexos do volume dos anexos. Do anexo 9 ao anexo 15 temos as amálgamas contextualizadas e a respetiva tradução, cada anexo correspondendo a uma das obras.

Anexo 9 – *Corpus* bilingue/CHUR – Amálgamas e tradução

Anexo 10 – *Corpus* bilingue/C – Amálgamas e tradução

Anexo 11 – *Corpus* bilingue/TS – Amálgamas e tradução

Anexo 12 – *Corpus* bilingue/VF – Amálgamas e tradução

Anexo 13 – *Corpus* bilingue/VZ – Amálgamas e tradução

Anexo 14 – *Corpus* bilingue/MMQ – Amálgamas e tradução

Anexo 15 – *Corpus* bilingue/UVF – Amálgamas e tradução

Do anexo 16 ao anexo 22, são apresentadas as fraseologias em contexto e as respetivas traduções em francês de cada uma das obras que servem de suporte à análise comparativa – original e tradução.

Anexo 16 – *Corpus* bilingue/CHUR – Fraseologias e tradução

Anexo 17 – *Corpus* bilingue/C – Fraseologias e tradução

Anexo 18 – *Corpus* bilingue/TS – Fraseologias e tradução

Anexo 19 – *Corpus* bilingue/VF – Fraseologias e tradução

Anexo 20 – *Corpus* bilingue/VZ – Fraseologias e tradução

Anexo 21 – *Corpus* bilingue/MMQ – Fraseologias e tradução

Anexo 22 – *Corpus* bilingue/UVF – Fraseologias e tradução

As bases de dados foram elaboradas manualmente e só posteriormente se recorreu a algum material digitalizado para delimitação e identificação dos segmentos de análise.¹⁶⁵ Para cada base de dados procedeu-se ao levantamento das respetivas unidades de análise e da página em que ocorriam, tanto na obra original como na respetiva da tradução. Ao fazer este primeiro levantamento, optou-se logo por recolher a unidade de análise no seu contexto, fundamental para reutilização do *corpus* na análise comparativa.

A base de dados das amálgamas é organizada por obras e subdividida em colunas com os seguintes dados:

Amálgamas em contexto					
Obras MC Contexto	Cat. Gram.	Tradução Contexto	Tradução Cat. gram.	Constituintes da amálgama MC	Constituintes da amálgama - tradução

¹⁶⁵ Era nossa intenção construir um *corpus* paralelo das obras de Mia Couto para facilitar o trabalho de recolha e permitir a atestação dos objetos de estudo de forma mais científica e mais célere. No entanto, por razões de ordem tecnológica e por uma má manipulação perdemos, nos últimos meses, uma grande parte das digitalizações. Fica então para um futuro trabalho a construção do *corpus* paralelo das obras de Mia Couto. Incluiremos nesse *corpus* as obras originais e as respetivas traduções.

A base de dados das fraseologias apresenta a seguinte configuração:

Fraseologias em contexto					
Fraseologia MC - contexto	Pág.	Fraseologia MC e Fraseologia-padrão ()	Tradução - contexto	Pág.	Fraseologias - tradução

Do conjunto dos anexos fazem ainda parte o anexo 23 – Empréstimos e outras oralidades, o anexo 24 que compreende o questionário de Proust e o de Bernard Pivot, o anexo 25 que apresenta o conto “A menina sem palavra” e a crónica “Escrevências desinventosas”. Os dois últimos anexos, 26 e 27, dão conta das bibliografias de Pavel e Bárdosi e do florilégio terminológico associado às fraseologias.

Capítulo 3

Criatividade linguística e
discurso literário:
a língua de Mia Couto

*O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente alçando o vôo. Meu desejo é desalinhar a linguagem, colocando nela as quantas dimensões da Vida*¹⁶⁶

Introdução

Neste capítulo propomo-nos analisar a língua criativa de Mia Couto, a partir das obras que constituem o *corpus* do trabalho, que tem como objetivo principal refletir sobre a relação entre criatividade e (im)possibilidade de tradução. Seleccionámos as obras em prosa de Mia Couto, publicadas entre 1990 e 2000, um total de nove obras¹⁶⁷.

Propomo-nos refletir sobre a relação entre léxico e língua literária, realçando a importância da criatividade miacoutiana e descrevendo os diversos processos utilizados pelo autor para tornar a sua língua imagética, indo ao encontro de uma escrita quase poética. A poesia foi a primeira incursão do autor pela escrita literária e abriu-lhe as portas da criatividade, da ação sobre a língua, ou como o próprio autor diz «(...) a poesia me pode ajudar no trabalho de transgressão que eu quero fazer»¹⁶⁸. A poesia está sempre presente na sua escrita em prosa, nos jogos linguísticos, nas metáforas, nos novos significados que vai introduzindo nas palavras que vai modificando, sem, no entanto, as descaracterizar, sem as *desumbilicar*¹⁶⁹. O convívio literário com os grandes autores, principalmente Luandino Vieira, e através dele, Guimarães Rosa, e a sua experiência poética, “autorizaram” Mia Couto a exercer o papel de “transgressor” linguístico, mas um “transgressor” poético e hábil, que não desnatura a língua portuguesa, mas preserva a sua verdadeira essência facilitando, assim, o seu reconhecimento e apropriação pelo leitor. Por outro lado, como será desenvolvido posteriormente, a transgressão não corresponde a um mero exercício formal, mas ao enriquecimento semântico-cultural da língua portuguesa, uma língua capaz de desbravar

¹⁶⁶ Entrevista a Mia Couto, *O Globo*, 30 de junho 2007. Cf. Bibliografia, E.15

¹⁶⁷ As obras que fazem parte deste estudo são as seguintes: *Cada Homem é uma Raça*, *Cronicando*, *Terra Sonâmbula*, *Estórias Abensonhadas*, *A Varanda do Frangipani*, *Contos do Nascer da Terra*, *Vinte e Zinco*, *O Último Voo do Flamingo*, *Mar me quer*. Cf. Bibliografia para a referência completa.

¹⁶⁸ Cf. Entrevista E.7 na bibliografia, <http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html>.

¹⁶⁹ O neologismo pertence a Mia Couto. Cf. VF 12, “Sou desses mortos a quem não cortaram o cordão desumbilical”.

os trilhos selvagens de uma cultura multifacetada e linguisticamente heterogénea, de um país e de uma língua em construção.

O termo transgressão é por nós utilizado na aceção usada pelo próprio autor, isto é, uma ação sobre a língua que pressupõe transformação, mudança, alteração, tal como tão bem o define na citação seguinte¹⁷⁰:

Eu venho da poesia. O meu primeiro livro *Raiz de Orvalho*, era um conjunto de poemas. Comecei, portanto, por escrever poesia e depois penso que nunca deixei de ser poeta no sentido de traduzir o sentido mágico da palavra e, ainda hoje, considero que estou escrevendo histórias de forma poética. Também creio que a poesia pode ajudar no trabalho de transgressão que eu quero fazer. Porque a realidade que eu quero revelar só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa transgressão de fronteiras, entre o verso e a prosa, a escrita e a oralidade. E a poesia ajudou a fazer essa desmontagem.

Numa entrevista dada à TSF por Mia Couto em 1 de junho de 2001, o autor diz “Gosto de transgredir a criação”. No texto *E se Obama fosse africano*, o autor afirma que “a transgressão poética é o único modo de escaparmos à realidade” (p. 115) e explica¹⁷¹ a necessidade que o escritor tem de mudar:

Estamos todos amarrados aos códigos colectivos com que comunicamos na vida quotidiana. Mas quem escreve quer dizer coisas que estão para além da vida quotidiana. Nunca o nosso mundo teve ao seu dispor tanta comunicação. E nunca foi tão dramática a nossa solidão. Nunca houve tanta estrada. E nunca nos visitámos tão pouco.

No texto *E se Obama fosse africano* MC vai ainda mais longe na definição da transgressão:

A transgressão poética é o único modo de escaparmos à ditadura da realidade. Sabendo que a realidade é uma espécie de recinto prisional fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso.

Castilho Pais, numa crónica¹⁷² faz a relação entre a transgressão e Mia Couto e resume assim a transgressão:

A transgressão não se confunde com o erro, embora o erro também seja uma transgressão. No erro há desconhecimento. (...). Na transgressão existe um propósito.

¹⁷⁰ Conversa com o escritor moçambicano no Funchal, 22 de abril de 2002. Entrevista disponível em <http://revista-brasil.org/revista/artigos/celina3.html>.

¹⁷¹ Mia Couto (2009: 16). *E se Obama fosse africano*.

¹⁷² Cf. a crónica de Castilho Pais em carloscastilhopais.files.wordpress.com, consultada em 12 de setembro 2013.

No livro *Cronicando*, encontra-se um capítulo sobre a língua que tem o título de “Escrevências desinventosas”. Em três páginas o autor questiona o conceito de invenção, concluindo que “a palavra descobre-se, não se inventa”¹⁷³. Num extraordinário jogo linguístico, o autor ironiza, posicionando-se sempre num sentimento de respeito face à língua, e ao mesmo tempo, num exagerado jogo de invenção linguística ou de desconstrução que em nenhum momento rompe com a percepção do sentido dos enunciados. Assim “a vaca fria” passa à *língua fria*, a “imaginação”, à *imagináutica*, à *imaginescência* e a *imagineiro*, com “ansioso” constrói *arrogancioso*, “às duas por três” transforma-se em *às duas por triz*.¹⁷⁴

O trabalho de desconstrução, de reinvenção constante da língua, é um exercício ao alcance de todo e qualquer falante de uma língua, como o próprio autor explica:

Esta obra de reinvenção não é operação exclusiva dos escritores e linguistas. Recriamos a língua na medida em que somos capazes de produzir um pensamento novo, um pensamento nosso. O idioma, afinal, o que é senão o ovo das galinhas de ouro? Estamos, sim, amando o indomesticável, aderindo ao invisível, procurando os outros tempos deste tempo. Precisamos, sim, de senso incomum. Pois, das leis da língua, alguém sabe as certezas delas? Ponho as minhas irreticências¹⁷⁵.

Mia Couto interroga as certezas da língua e defende uma língua dinâmica e em constante evolução sobre a qual qualquer sujeito pode agir, sem a desvirtuar.

O enquadramento geral do tema de reflexão que aqui propomos sugere a criação de relações entre várias temáticas: a miscigenação entre o português e as línguas bantas, a inter-relação entre a reinvenção da língua e a escrita das “estórias” do povo moçambicano, a interpenetração entre oralidade¹⁷⁶ e escrita, a criatividade e a construção do sentido. No entanto, não cabe aqui o desenvolvimento aprofundado de todos os temas acima enunciados. Cingir-nos-emos a algumas observações gerais e debruçar-nos-emos, mais especificamente, sobre o último ponto: criatividade e construção do sentido.

Apresentar-se-á uma descrição mais detalhada da língua criativa usada por Mia Couto nas obras em análise. Para esse efeito, procedeu-se ao levantamento das

¹⁷³ O autor trabalha com os instrumentos existentes na língua, não inventa novos instrumentos. É com esses instrumentos que confere às palavras novos significados e novas formas.

¹⁷⁴ “Escrevências desinventosas”, in *Cronicando*, p. 163.

¹⁷⁵ Entrevista a Mia Couto, *O Globo*, 30 de junho 2007. Cf. Bibliografia, E.15

¹⁷⁶ «A oralidade enquanto técnica é um esquema de pensamento, é uma outra lógica, outra maneira de ver o mundo. (...). As pessoas pensam em função de histórias (...). Elas pensam através de histórias.» (Cf. *Portal Literal*, RJ, 26/08/08).

estruturas neológicas das referidas obras, tendo em conta alguns pressupostos. A recolha baseia-se em palavras ou estruturas novas, que respondam aos critérios de inovação e criatividade e que não estejam atestadas no *Vocabulário Ortográfico do Português* (VOP)¹⁷⁷, selecionado como ponto de partida da atestação. O Vocabulário Ortográfico de Moçambique¹⁷⁸ (VON-Mz) não esteve pronto e disponibilizado a tempo de ser usado nesta tese, o que teria certamente enriquecido o trabalho.

Os campos seguintes, embora integrados na recolha geral, não constituem objeto do nosso estudo: os empréstimos lexicais oriundos de outras línguas ou de variedades linguísticas de Moçambique (por exemplo *chiunga*, do inglês “chewing gum” ou *shingrese* também do inglês, *sacudu*, do francês “sac-à-dos”, *marrabenta*, dança do sul de Moçambique, *kufa mbalame*, “mata o pássaro” e *muska* para “gaita de beijos” da língua chissena), os topónimos (*Rand*, nome popular para a África do Sul), os nomes de flora e de fauna (*ncuácuá*, árvore de fruta, *canhoeiro*, *quizumba* para hiena, *penembe* para o lagarto, *kongolote* para a maria-café, *halakavuma* para pangolim, *mpfuvo* para o hipopótamo), as alterações fonológicas (por exemplo, *kóbiri* por [moeda de] cobre) e o vocabulário específico (moçambicanismos, por exemplo, *sozinhar-se*, *cipaio* para o polícia negro, *matsanga* que designa o bandido armado) atestado no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, que integra o português de Moçambique (PM)¹⁷⁹. No entanto, as criações do autor construídas a partir de empréstimos, por exemplo, *mesungueiro* (palavra possível, derivada de *mesungo*, que designa o branco, o senhor, por oposição ao negro, nominalização denominativa), ou *marrabentar* (palavra possível, a partir de *marrabenta*, derivada por sufixação, verbalização denominativa), mostram também a criatividade do autor que, neste caso, opera sobre lexemas que não pertencem ao PE. Os exemplos que ilustram a importância e a especificidade da oralidade nos diálogos das personagens são frequentes ao longo das obras de Mia Couto¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Disponibilizado pelo Instituto de Linguística Teórica e Computacional (ILTEC) no Portal da Língua Portuguesa.

¹⁷⁸ O VON-Mz foi desenvolvido na Universidade Eduardo Mondlane, sob a coordenação de Inês Machungo, e será integrado no VOC – Vocabulário Ortográfico Comum da Língua Portuguesa, projeto coordenado pelo IILP, Instituto Internacional da Língua Portuguesa, cujo produto final será publicado apenas no final de 2014.

¹⁷⁹ A título de exemplos, as palavras abaixo transcritas estão atestadas no *Houaiss*: *matabichar*, *nenecar*, *marrabenta*, *capulana*, *ndoé*, *mulala*, *muska*, *mesungo*, *mainato*, *compounde*, *moleque*, *concho*, *chissila*, *cushe-cushe*, *amafengu*, *kongolote*, etc. *Muska*, do Chissena, que designa a “gaita-de-beijos” ou *matabichar*, do PM, que obedece a um princípio de economia da expressão “matar o bicho”, e que já se encontra atestada no *Houaiss*.

¹⁸⁰ Os seguintes exemplos ilustram essa marca da oralidade: *custumunha* (testemunha), *sabola* (cebola), *raranja* (laranja) *sabau* (sabão).

A análise incidirá, mais especificamente, nas palavras derivadas (sufixação, prefixação e parassíntese), palavras compostas, amálgamas e fraseologias (e nas desconstruções dessas mesmas expressões).

3.1 Metodologia

O *corpus* é constituído por palavras novas encontradas na escrita de Mia Couto ao longo das obras em análise e não atestadas no *Vocabulário Ortográfico Português*.

Trabalhar com *corpora* de uma variedade do português, a moçambicana, que apresenta escassas fontes lexicográficas, levanta problemas ao lexicógrafo em termos da análise comparativa. Assim, torna-se uma tarefa árdua atestar todas as hipóteses formuladas e ter a certeza de que são fidedignas. Os informantes nativos e falantes da variante em estudo constituem um elemento importante de atestação bem como as fontes existentes. Devido à escassez de fontes lexicográficas e à capacidade criativa das variedades orais das línguas africanas é, por vezes, difícil distinguir o que é criação do autor e variação lexical do português de Moçambique.

A variedade de fenómenos linguísticos existentes na obra de Mia Couto levou-nos a seleccionar categorias que apresentavam uma maior frequência, de um ponto de vista quantitativo, e que eram passíveis de serem descritas de um ponto de vista comparativo e constituir categorias de interesse linguístico para a descrição de uma “gramática” miacoutiana, de forma a descrever dados suscetíveis de facilitar e apoiar o processo tradutológico.

A descrição da variante linguística do autor, visível nos processos inerentes às criações linguísticas e resultantes da aplicação de regras linguísticas, poderá trazer um contributo importante e inovador para o trabalho de tradução do texto literário. Formula-se a hipótese de que existe uma relação direta entre a criação linguística e a construção do sentido do texto, a criação linguística não corresponde a um exercício formal e aleatório, é antes pertença do autor, exercício linguístico baseado em regras da língua, utilizando os instrumentos linguísticos já existentes na língua portuguesa, mas aplicando-os a bases inusitadas, obedecendo, assim, a critérios lógicos, desenhados pelo autor para a construção de um determinado significado, válido num determinado contexto.

3.2 A língua descrita por Mia Couto

A análise de um número significativo de entrevistas¹⁸¹ dadas por Mia Couto, ao longo de vários anos, permite-nos descrever e interrogar as posições do autor sobre o seu próprio processo de escrita, *i.e.*, sobre a escrita enquanto processo construtivo, inovador e criativo. Lidas as entrevistas, optou-se por não fazer uma diferenciação entre as entrevistas dadas entre 1990 e 2000 e as entrevistas posteriores a essa data, na medida em que, excetuando as entrevistas que coincidem com a publicação do livro *Jesusalém* (2009) e posteriores, as entrevistas anteriores não apresentam diferenças significativas em relação aos argumentos apresentados sobre o processo de escrita. Por outro lado, o número de entrevistas aumenta consideravelmente no final dos anos noventa¹⁸².

A palavra *brinciação*¹⁸³ e seus derivados são usados, por nós, num sentido lato, o de ação deliberada e consciente sobre a palavra, qualquer que seja o processo criativo utilizado, e não apenas como uma palavra representativa das amálgamas.

De seguida, detemo-nos sobre a palavra “brinciação” e seus derivados, de acordo com o uso que o autor faz dessas palavras ao longo das suas obras. Começaremos pelo levantamento dos contextos em que ocorrem e dos valores semânticos que lhes estão associados.

Este olhar sobre a amálgama justifica-se, do nosso ponto de vista, e como já referido anteriormente, tendo em conta que esta palavra é utilizada resumindo, de certa forma, o processo criativo e artístico da escrita de Mia Couto.

Apresentam-se, de seguida, os contextos em que surgem todas as palavras da mesma família da palavra “brinciar”:

- “Quando iniciaram a viagem já ele se acostumava de cantar, dando vaga a distraídas brinciações” (TS 10). “Muidinga se meninou outra vez”, mas a solidão transformou-os, novamente, por oposição, em “murchos e desesperançados”. A *brinciação* é aqui associada à recuperação da infância passada.

¹⁸¹ As entrevistas, em jornais e *online*, estão identificadas na bibliografia e numeradas.

¹⁸² Mia Couto publicou a sua primeira obra em poesia em 1983, *Raiz de Orvalho*, o primeiro livro de contos, *Vozes Anotecidas*, foi publicado em 1986 e o segundo, *Cada Homem é uma Raça*, em 1990. O primeiro romance foi publicado em 1992. Isto permite justificar a concentração das entrevistas na segunda metade dos anos noventa.

¹⁸³ Do ponto de vista morfológico, a palavra “brinciação” corresponde a uma amálgama [brinciar+criação].

- “Os presentes se riam, sem dar outro crédito que não fosse o de brinciação”. O léxico utilizado neste contexto mostra precisamente o ambiente festivo associado à palavra em análise: “festa”, “levantar o copo”, “festejos” (TS 138).
- “Por um instante, Muidinga receia que o tio deseje quebrar aquele fingimento, cansado da ilusão. Mas não, o velho prossegue a brinciação. E começa a palhaçar, cambalhotando, para lhe fazer soltar gargalhadas” (TS 168). Tuahir ajuda Muidinga a reencontrar a sua infância e as brincadeiras a ela associadas.
- “Assim, pondo a terra a girar, em brinciação de menina, fechou os olhos com doçura. No real, ela seguia dançando, rodando até desmoronar em pleno chão.” (TS 206). A brinciação remete aqui para a ilusão própria de uma menina.
- “Mas Sombrinha não deixou de rimar com a alegria. Afinal, era ainda menos que adolescente, dada somente a brinciações.” (CNT 14). A palavra transporta a alegria própria das brincadeiras das crianças.
- “Vem ver o filho, escutar as suas brinciações.” (CNT 164).
- “Um escritor pode brincar com as palavras, criando. Pode brinciar” (C 163). Neste caso, a palavra é ela própria definida pelo autor. O ato de criação é também um jogo com as palavras.

O quadro nº 6 resume os vários contextos que acabámos de apresentar.

Palavra	Cat. Gram.	Contextos	Referência	Significado
Brinciar	V	“um escritor pode brincar com as palavras, criando. Pode brinciar”	C 163	Criatividade
Brinciação	N	“Os presentes se riam, sem dar outro crédito que não fosse o de <u>brinciação</u> ”.	TS 138	Jogo
		“Por um instante, Muidinga receia que o tio deseje quebrar aquele fingimento, cansado da ilusão. Mas não, o velho prossegue a <u>brinciação</u> . E começa a palhaçar, cambalhotando, para lhe fazer soltar gargalhadas.”	TS 168	Brincadeira
		“Assim, pondo a terra a girar, em <u>brinciação</u> de menina, fechou os olhos com doçura. No real, ela seguia dançando, rodando	TS 206	Brincadeira

		até desmoronar em pleno chão.”		
Brincriações	N	<p>“Quando iniciaram a viagem já ele se acostumava de cantar, dando vaga a distraídas <u>brincriações</u>.”</p> <p>“Mas Sombrinha não deixou de rir com a alegria. Afinal, era ainda menos que adolescente, dada somente a <u>brincriações</u>.”</p> <p>“Vem ver o filho, escutar as suas <u>brincriações</u>.”</p>	<p>TS 10</p> <p>CNT 14</p> <p>CNT 164</p>	<p>Ilusões</p> <p>Brincadeiras</p> <p>Brincadeiras</p>

Quadro nº 6 – Da *brincriação* aos contextos

A palavra *brincriação* (nome de ação de *brincrir*) remete para o universo infantil de brincadeiras¹⁸⁴, e ilustra também a ideia de festa ou brincadeira de adultos¹⁸⁵, a *brincriação* é aqui associada ao riso e às gargalhadas. A palavra aparece quase sempre associada a um contexto de meninice, trazendo às personagens em cena a recuperação de um estado passado ou um ambiente de ilusão¹⁸⁶.

Assim, é possível resumir os contextos de *brincriação* a duas ideias principais. Por um lado, o uso da palavra *brincriação* remete para o jogo, a brincadeira, a invenção, e por outro lado, sugere a criatividade linguística, que surge associada a um regresso à meninice, que aqui se poderia metaforizar como a meninice da língua de Moçambique. O PM está em construção, um processo de crescimento paralelo ao crescimento do país.

A língua alberga nela as particularidades de um povo em devir, centrado numa multiplicidade de experiências e em constante simbiose com o português. A criatividade e a inovação mostram a procura existencial e experiencial de um povo à procura do futuro, de um amanhã incerto. A língua pretende, assim, registar nela as mudanças em curso de um país em movimento.

A língua de MC encontra-se no entrelaçar da poesia e da prosa. Como o próprio autor afirma “porque a realidade que eu quero revelar é uma realidade que só pode ser contada através de certo sentido mágico e de certa transgressão de fronteiras, entre o

¹⁸⁴ Cf. a personagem *Muidinga* (TS), a personagem *Sombrinha* (TS) ou *o filho* (CNT).

¹⁸⁵ “O velho prossegue a *brincriação*”, *Terra Sonâmbula*.

¹⁸⁶ Cf. *Muidinga*, o menino abandonado, trazido de novo à vida pelo velho Tuahir, ou Euzinha, que através de uma *brincriação* ilusória, se apega à vida, *Terra Sonâmbula*.

verso e a prosa, a escrita e a oralidade. E a poesia ajuda a fazer essa desmontagem”. (E.7)¹⁸⁷. A desarrumação da linguagem, o trabalho sobre a forma, permite fazer penetrar na língua padrão uma outra realidade, vinda de um outro tempo e espaço. O manuseamento da língua, o exercício formal e criativo, o acrescento de novos significados, são elementos que implementam na língua um ambiente mágico e desconcertante, permitindo a entrada de novas realidades e estabelecendo um diálogo construtivo entre prosa e poesia. As “transgressões” assumem um papel decisivo no raiar de uma nova língua, uma língua prenha de muitas outras línguas, inchada de tantas novas representações, reflexo de outras visões, vindas de outros tempos e espaços.

Debrucemo-nos agora sobre as entrevistas dadas pelo autor. Far-se-á o levantamento das ideias-chave que apresentaremos sob forma de pergunta e discutir-se-á a escrita e as *brincriações* do autor.

(i) Como nasceu o processo artístico e criativo de Mia Couto?

Numa entrevista (E.29), a propósito da publicação de *O Fio das Missangas*, o jornalista dirige aproximadamente essa pergunta a MC. A resposta é clara e incisiva - “A palavra não se inventa. Ela se descobre, removendo a carga de poeira que resulta da utilização funcionária da linguagem e da vulgarização de algo que é um milagre que fazemos todos os dias, a toda a hora”. O autor refuta o uso funcional da língua e a banalização, defende uma língua nova e novas “descobertas”¹⁸⁸. Primeiro, construiu, pela aproximação aos grandes autores “transgressores” (Luandino Vieira, Guimarães Rosa), como foi referido anteriormente, a capacidade de reinventar, através da língua, novas formas de dizer e novas formas de pensar, para nelas caberem “as coisas que eu quero dizer” (E.8), centradas na cultura africana, no povo genuíno de Moçambique, que falava, como o autor tão bem nos diz, nessa mesma entrevista, através da boca de uma camponesa idosa “aqui nós falamos português corta-mato” (E.8). Depois, assumiu a liberdade de abrir brechas profundas na norma do português, à imagem do que já fazia

¹⁸⁷ A associação da poesia e da prosa surge inscrita nas obras em prosa de Mia Couto. Esta relação reflete a dialogia realidade/ficção e verdade/mentira, como se pode apreciar no excerto de EA 69: “Toda a estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é fumo, leve de mais para se prender na vigente realidade. Toda a verdade aspira ser estória. Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo. Se verá neste caso que só na mentira de encantamento a verdade se casa à estória”.

¹⁸⁸ A palavra “descobre-se”, como diz o próprio autor (Cf. C 163, “(...) palavra descobre-se, não se inventa”). O autor procura uma língua em que as palavras ganhem novo alento, novos significados. Mas para isso é necessário descobrir de novo as palavras, todas as suas polissemias, as suas nuances, para com elas poder brincar e agir, tanto na textura como no significado.

Luandino Vieira, “foi o primeiro sinal de autorização de como eu queria fazer” (E.8), refazendo a língua, trazendo para o interior dessa língua pedaços de outras línguas. “Em Moçambique a língua é um caldeirão a ser cozinhado, fruto de uma fusão de culturas. É uma coisa muito plástica e que, além de plástica, é muito bonita” (E.20). MC decide transpor para a língua esse “caldeirão de culturas”, essa plasticidade e beleza que a poesia lhe trouxe. “A poesia foi uma escola da desobediência, da transgressão” (E.16). A língua que emerge das suas obras constrói-se na confluência destas várias ideias.

A escrita de MC não deve ser pensada como um ato isolado e individual, mas como inscrevendo-se numa “corrente d’escrita”¹⁸⁹ da africanidade (Luandino Vieira), e também fortemente visível em vários autores brasileiros (Haroldo de Campos, Guimarães Rosa ou Manuel de Barros) (E.8 e E.9). Por outro lado, a escrita é a procura de uma língua original, capaz de abarcar as novas visões do mundo do sujeito-escritor. Como o próprio MC afirma: “Um escritor não explica essa construção da linguagem. Não é uma particularidade minha essa reinvenção. Todo o escritor está perante o idioma com esse desafio: como o converter numa língua que é sua? Como ele imprime nesse corpo social a marca da sua individualidade? E se recebo a inspiração de uma língua – que é a portuguesa – que está sendo visitada por povos, culturas – que são as moçambicanas – e que tendem a amolecer a norma e mestiçar gramáticas” (E.26). A língua tem essa capacidade plástica de se deixar moldar, para nela caberem outras categorias. Escrever passa por uma apropriação da língua, por um jogo sobre a sua própria maleabilidade, de forma a poder inscrever nela o seu cunho pessoal, a marca da sua individualidade, mas, simultaneamente, “dialogando sempre com os diversos passados que constituem o passado de Moçambique”¹⁹⁰.

O autor procura uma língua original, ou a “língua perfeita” segundo Umberto Eco¹⁹¹, i.e, a *lingua mater*. É a ideia de uma língua, originária e matriz, perfeita e total, da qual derivam todas as outras línguas. Reencontramos em MC o mito de Babel e da poliglossia, da origem e da diversidade das línguas, que é possível comparar, não obstante as proporções, à filosofia subjacente à ideia da existência de uma língua originária que em tempos foi, de certa maneira, coincidente com a língua hebraica.

¹⁸⁹ O termo “corrente de escrita” vem dos encontros de escritores da Póvoa de Varzim, *Correntes d’escritas*. Cf. www.cm-pvarzim.pt.

¹⁹⁰ Cf. Maquêa (2007: 170) que atribui a MC um lugar central na construção do conceito de “moçambicanidade”.

¹⁹¹ Eco (1996), *A procura da língua perfeita*.

Esta língua deverá ser capaz de dizer os afetos do povo moçambicano e deixar penetrar a cultura desse povo, porque o português, tal como existe, seria incapaz de traduzir a expressividade e a força desses afetos. A “nova” língua de MC, que resulta do diálogo entre várias línguas, todas elas propulsoras de novas sensibilidades, necessita de se abrir a uma outra natureza, inexistente no português, com a sua força, os seus fenómenos, os seus elementos naturais ou míticos, particulares ou universais. Resumindo, estamos aqui perante a ideia da multiplicidade das línguas e do emergir da tradução, numa perspetiva intralíngua e interlínguas. A língua de MC é já o resultado duma miscigenação de culturas, uma miscelânea de línguas que se interpenetram para juntas construírem uma nova língua, plural e multifacetada. Mia Couto introduz aqui, de forma não verbalizada, o carácter insuficiente das línguas para traduzir os mundos possíveis e a necessidade de manter a liberdade das línguas, rompendo com as fronteiras linguísticas.

- (ii) Poder-se-á pensar a escrita de MC como um simples exercício linguístico, uma “brinciação” sobre a forma?

A escrita de MC não é uma *brinciação* formal, um exercício lúdico sobre a forma, um florilégio de palavras e de sons, como é visível nas palavras do autor “agora ao que oponho resistência é reduzir o processo de criação do meu texto a um exercício meramente linguístico, estilístico, estético ou qualquer coisa assim” (E.9). A sua escrita resulta numa exuberância lexical, numa capacidade criativa extraordinária, mas advém de um trabalho árduo sobre a forma e o significado, pensada como um exercício discursivo, portador de sentido, mensagem e moralidade, isto é, condensando nesse discurso os valores semântico-linguísticos que fazem dele um ato de comunicação bem-sucedido. Estamos perante um processo de criação literária, um exercício linguístico necessário que abre na língua novos significados capazes de trazer para o português a cultura do povo de Moçambique, as suas representações e categorizações, a sua oralidade, *i.e.*, a cultura de um povo situado num outro espaço e tempo e que apresenta variações¹⁹², tanto sociais como linguísticas, em relação ao português.

¹⁹² Brito (2002) analisa dados de fala espontânea em jornais de Maputo apontando os desvios produzidos em relação às orações relativas, mais especificamente as orações de genitivo. Conclui que dadas as regularidades encontradas, o PM estará num processo de mudança, que não é arbitrário, “mas obedece a princípios gramaticais gerais, a propriedades comuns a outras línguas e a regularidades que uma análise linguística permite evidenciar” (336). A autora enumera um conjunto de aspetos que distinguem o PM do português padrão, dos quais destacamos os seguintes: construções típicas de sujeito nulo; ausência de

Mia Couto diz-nos que “a poesia não é tanto um género literário, é um modo de olhar e sentir o mundo” (E.25). Os poetas operam transgressões na língua poética para nela inserir algo de diferente, capaz de conter os sentimentos, as emoções que eles querem transmitir. Não é um mero exercício formal, não são simples exercícios linguísticos, conscientes e voluntários. Como afirma o próprio autor, não são meros artifícios.

- (iii) Será que as “transgressões” da língua de MC são ditadas pelas ideias que o próprio autor quer transmitir e que não são passíveis de serem traduzidas pelo português padrão?

A escrita de MC¹⁹³ e as suas *brincadeiras* constituem a essência da interação entre a forma e o conteúdo, a forma e o significado, e resultam numa mais-valia semântica. “O português de Moçambique, sendo o mesmo de Portugal, não fala àquela cultura. Senti desde sempre necessidade de desarranjar aquela norma gramatical, para deixar passar aquilo que era a luz de Moçambique, uma cultura de raiz africana” (E.16).

Cada língua traduz as suas representações do mundo. “As alterações da língua portuguesa têm uma lógica que ultrapassa o domínio linguístico e que traduz uma outra apreensão do mundo e da vida” (E.6). A realidade africana, e mais especificamente a realidade moçambicana, constitui essa outra realidade que necessita de um alargamento das fronteiras linguísticas do português para nele caber.

A “transgressão” é um ato voluntário e consciente e nasce do confronto com a incapacidade de o português transmitir a carga semântica das representações da realidade moçambicana, do seu povo, das suas crenças e mitos. Segundo o autor, “eu preciso desta outra língua porque quero dizer uma coisa que está oculta, uma coisa que só pode ser dita dessa outra maneira” (E.4). E é através dessa outra língua que o autor consegue preservar a essência do outro, a sua diferença, as suas crenças, os seus

infinitivo flexionado em vários contextos; tendência para a supressão do artigo no SN; tendência para a construção de duplos objetos; uniformização dos clíticos OI e OD e instabilidade na colocação dos pronomes; tendência para a supressão dos clíticos reflexos ou ocorrência de clíticos não argumentais (simpatizar-se com alguém/preferir-se); alteração da posição normal dos clíticos em frases com auxiliar e tendência para ênclise em orações complexas; tendências diferentes do PE nas orações relativas; o uso recorrente da preposição “em” com valor locativo (ele já chegou *em* casa).

¹⁹³ A escrita de MC constitui um conjunto de ações sobre a língua, *i.e.*, o hiperónimo, e as ações do autor sobre a língua constituem os hipónimos.

sentires, a sua raça ou cor, investindo, assim, nessa outra língua o conceito de alteridade¹⁹⁴, enquanto conceito de aproximação entre povos e línguas.

(iv) Retomando a ideia da tradução, será MC um *passador*¹⁹⁵ cultural?

As *brincadeiras* pressupõem o transporte de cultura e de diálogo entre o português padrão e o português de Moçambique. “Posso funcionar como uma espécie de tradutor, não de línguas mas de intimidades. Tenho a *password*, tenho acesso a esses universos e, muitas vezes, sinto-me como um contrabandista” (E.10).

A língua de MC apresenta-se como uma língua em que o processo tradutológico é desde logo visível. A escrita vive de transferências, positivas, neste caso, de umas línguas para as outras. Instaure-se um diálogo entre as culturas e as línguas. Veja-se, a título de exemplo, algumas das características citadas por MC (E.7), que ilustram o diálogo entre o PM e algumas das variedades linguísticas de Moçambique. “Por exemplo a utilização do gerúndio, *alguma coisa se está fazendo*, no sentido da percepção de uma dinâmica. As construções da forma passiva, *eu fui batido*. Outro exemplo: *o carro dormiu fora (...) este jornal não trabalha*, o que é uma forma muito feliz, porque os jornais trabalham”. As marcas de oralidade, ou desvios diversos, assumem também um papel importante na escrita de MC, como é visível nos seguintes exemplos (E.6): *todos partiram, um após nenhum, o colar que foste dada, nem isto guerra nenhuma não é, o lugarzinho no enquanto*.

Em *O Último Voo do Flamingo* encontra-se a personagem do tradutor, que se apresenta como o tradutor de Tizangara logo no início do livro - “Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara (...) Agora vos conto tudo por ordem de minha única vontade”. O seu papel consiste em relatar factos

¹⁹⁴ Vários teóricos da tradução se debruçaram sobre o conceito de “alteridade”. Benjamin (1980) em *A Tarefa do Tradutor* traça os alicerces de uma tradução voltada para o texto de partida. Derrida (1996) e Ricoeur (2004 a) refletem sobre as novas concepções da língua trazidas pela tradução. Barrento (2002), em *O Poço de Babel*, fala-nos da lei “da hospitalidade” e Berman (1984), em *L'épreuve de l'étranger*, define a tradução como o lugar da criatividade e da alteridade, da abertura ao Outro, ao estrangeiro, “La traduction n'est pas une simple médiation: c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre”, (p. 287).

¹⁹⁵ O termo *passador* é aqui tomado no sentido do *passador de fronteira*, aqueles que entre os anos 50 e 70 “abriam” caminhos “clandestinos” aos emigrantes portugueses. A fronteira de Vilar Formoso, foi um desses palcos. O filme de Carlos Domingomes “Au revoir Portugal!”, Filmotaurus Produções, sobre a emigração portuguesa que foi para França entre 1950 e 1974, retrata esses percursos. Cf. ainda, por exemplo, o livro de Magalhães (2010) *Longe do meu coração*.

verdadeiros ocorridos, mas como ele próprio nos diz “[...] o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram” (UVF 11).

O tradutor de Tizangara, e o próprio Mia Couto, são tradutores de realidades, de mundos, de espaços ficcionais, de diversidades, de um outro olhar sobre as coisas e o mundo, que uma única língua não consegue exprimir. O tradutor é o símbolo da multiplicidade das línguas. A escrita de MC é a ilustração dessa multiplicidade.

(v) Onde nascem as “estórias” do escritor e as suas oralidades?

A escrita é quase sempre apresentada como diferida, “escrevo pelas mãos dos outros” (E.4), ou resultante das memórias de outros, “histórias contadas por outros”, ou ainda “a reinvenção ou recriação da oralidade” (*ibid.*) trazida por personagens oriundas de lugares ficcionais de Moçambique. MC resume assim esta variedade de vozes – “[a língua] é feita de vozes, é feita de oralidade. Isso transporta para a infância, para encantamentos e instantes de fantasia que vivi na minha vida, e que ainda hoje são o meu chão” (E.9). As vozes¹⁹⁶ afloram à tona, como trazidas por outros, pelas personagens, pelos contadores de histórias e entregues livremente ao narrador.

Mia Couto diz-nos que escreve pelas mãos dos outros. As histórias contadas remetem-nos para um universo onírico, fantasioso, em que a trama pertence a uma outra realidade, que não é a sua, histórias de um devir, de um povo em construção. O autor surge como a pena a quem é reconhecido o direito de dizer as histórias dos outros.¹⁹⁷

(vi) A língua de MC é dominada pela oralidade. O que justifica tal predominância?

A oralidade na escrita de MC é quase que imposta, “a escrita é que inventa o escritor” (E.25), pela própria realidade de Moçambique. “Moçambique é uma nação dominada pela oralidade. (...). A minha escrita é contaminada por esse poder da oralidade que se preserva em Moçambique. A oralidade pode fraturar a parede da escrita, abrir frestas por entre uma outra luminosidade” e ainda “A maneira como

¹⁹⁶ Leite (1998: 42) diz-nos “As vozes condensam-se, amalgamam-se numa só, refeita em escrita, que transporta no seu tecido a memória da multiplicidade, arquétipo e arquitetura reposta num novo corpo linguístico.”

¹⁹⁷ Em *Vozes Anoitecidas*, na introdução ao livro, Mia Couto é claro quanto a essa ideia “Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo.” (sublinhado nosso)

escrevo nasce desta condição de que este é um país dominado pela oralidade, um país que conta histórias através da via da oralidade” (E.25).

Para o autor, a oralidade está ligada à poesia, é a criação de harmonias entre a língua e o mundo, entre a ficção e a realidade. “A oralidade não é apenas a ausência de escrita: é como a poesia uma forma de estar em sintonia com outras dimensões” (E.25).

Esta proximidade da língua de Mia Couto com a oralidade advém do carácter oral de todas as manifestações dos sujeitos falantes. Este aspeto da oralidade aproxima a escrita da poesia, simplifica o processo de escrita, torna a escrita mais sintética, mais fonológica, mais fusional, logo mais aglutinadora. Por exemplo, o autor privilegia a forma *sozinhar-se* em vez de *ficar sozinho* (E.25). Poder-se-ia falar de um princípio de economia linguística, que pretende reforçar ainda mais a capacidade semântica das estruturas fixas. Vários neologismos parecem ilustrar o princípio de economia linguística referido. Algumas verbalizações denominais resumem na forma verbal a perífrase, como se pode observar nos exemplos seguintes: *moribundar*/estar moribundo, *marrabentar*/dançar a marrabenta e *mezungar*/fazer como o senhor.¹⁹⁸ As amálgamas representam também processos de economia linguística, pela redução, no processo de fusão de pelo menos duas palavras, a uma única palavra. Por outro lado, surge uma espécie de simplificação da linguagem, resultante, talvez, de uma tentativa de incrementar processos de facilitação da própria linguagem, tanto a nível sintático, como a nível fonológico¹⁹⁹.

A procura de identidade é um tema recorrente na obra de MC, mas não de uma identidade única, mas uma aposta na diversidade das identidades, enquanto elemento coeso e coerente de todo o processo de mestiçagem. A escrita de MC é pois um diálogo entre a escrita (que representa a língua portuguesa e uma unidade mais unívoca) e a oralidade (que representa o português de Moçambique, mas sobretudo a diversidade das línguas de Moçambique), onde a matriz africana é mais forte, a cultura de Moçambique mais viva e rica, os homens de Moçambique mais presentes na narrativa.

A escrita e a oralidade representam dois opérculos elásticos que se abrem e fecham em função da necessidade do sujeito, da procura da identidade, da sua cultura. A oralidade é também visível na maneira como se apresentam as histórias – a tradição oral

¹⁹⁸ Cf., respetivamente, TS 23, CHUR 154 e VZ 133.

¹⁹⁹ Cf. os seguintes exemplos: *custumunha*, *cobiri*, para, respetivamente, “testemunha” e “cobre” (que designa uma moeda). A oralidade ocupa na escrita de Mia Couto um lugar de relevo. Os fenómenos enunciados ilustram e acentuam o carácter oralizante da língua do autor.

da narrativa. Por exemplo, em *O Último Voo do Flamingo* (2000: 11) no prefácio, o narrador afirma “Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem; coloquei tudo no papel por mando da minha consciência”.

Este é um país que conta histórias através da via da oralidade. O que interessa a Mia Couto é a zona de fronteira entre “o universo da escrita e a lógica da oralidade” (E.8), é aí que reside a riqueza entre estas duas faces da língua.

(vii) Deverá a escrita de MC ser entendida como um ato de liberdade?

Por um lado, a escrita é um ato de construção da liberdade do sujeito. Este tema tem de ser entendido como uma dupla liberdade. A libertação do jugo dos colonos e a independência de Moçambique, encontrando, assim, um enquadramento ideológico. “Sou um tradutor de mundos não por mérito mas por um acaso da história da minha família” (E.26). “Os moçambicanos estão operando sobre a língua portuguesa uma mudança muito livre e descomplexada. Esta reapropriação cria um outro problema: o português ocupou uma posição hegemónica, que poderá conduzir à extinção de certas línguas nativas. Não existe em Moçambique um princípio estabelecido do ponto de vista institucional e conceptual que permita que estas línguas diferentes convivam e se entreajudem”²⁰⁰ (E.7).

As interferências das línguas bantas, de línguas de Moçambique no PM, transformam o português de Moçambique, distanciando-o, de forma natural e espontânea, do português padrão. A construção de uma língua original, diferente da língua colonizadora²⁰¹, a necessidade de construir uma língua capaz de rivalizar com a língua do poder, o desejo de uma língua livre e liberta do jugo de um poder totalitário²⁰².

Por outro lado, a liberdade constrói-se no rompimento das amarras da língua, na rejeição de padrões, regras e interditos, e na recriação baseada na “desobediência” necessária. “Esta minha língua é o resultado desse resgate daquilo que está para além do

²⁰⁰ No entanto, a hegemonia do português pode levar à perda de alguma das línguas nativas, e ao seu desaparecimento total, se não se investir na preservação dessas línguas através de políticas linguísticas concertadas.

²⁰¹ Firmino (2008a) propõe uma espécie de apagamento dos traços colonizadores, retirando da língua palavras marcadas pelo Estado Novo, para garantir a aceitação do português como símbolo de unidade nacional, língua oficial e veicular. A língua portuguesa resultaria, assim, numa mudança sociopolítica e económica.

²⁰² Veja-se como termos marcados pela relação entre colonos e colonizados tendem a desaparecer do PM de hoje: *moleque* e *criado* tendem a ser substituídos por *empregado doméstico*.

lado funcional do idioma” (E.9) ou “A escrita é sempre uma insubordinação. Transgride-se sempre qualquer coisa, porque o escritor vive a descoberta da sua própria individualidade. Ele transgride contra as forças normativas que nos forçam à diluição, a que usemos a língua como um instrumento utilitário, convencionado e regulamentado. O escritor tem que criar uma língua dentro dessa língua” (E.10).

O PM pretende afirmar-se como uma língua livre das teias colonizadoras e dos jugos dos colonos. Defende uma língua dinâmica, capaz de albergar os traços de uma nova cultura emergente, as categorias experienciais de um povo.

(viii) Será a língua de MC o resultado do diálogo entre línguas e culturas?

A escrita de MC surge como o quadro da pluralidade linguística e cultural como é visível na intervenção seguinte do autor: “Há este mosaico, não tanto de raças, mas de culturas, das culturas que estão a marcar parte de uma coisa que é ainda só um projeto: a moçambicanidade” (E.1). A língua é o reflexo da sua história e o reflexo da história dos países com a mesma história. Sente-se, por detrás da língua, esse poder de miscigenação, de partilha, de entreajuda, de países com a mesma história e o mesmo espartilho linguístico. Nos países de língua portuguesa, essa interação opera-se entre os países de África, Brasil e Portugal. MC encontrou os seus mestres (Luandino Vieira e Guimarães Rosa, entre outros), como já foi referido, e foram eles que lhe “deram autorização” para agir sobre a própria língua, modificando-a.

O multilinguismo e o multiculturalismo de Moçambique justificam, de certa maneira, o trabalho plástico de MC sobre o português. MC explica isso mesmo na seguinte citação: “Existe uma preocupação central em toda a minha escrita: é a negação de uma identidade pura e única, a aposta na procura das diversidades interiores e a afirmação de identidades plurais e mestiçadas” (E.17). Numa entrevista posterior o autor explica o que entende pelo conceito de mestiçagem: “uma mestiçagem que não é apenas racial mas uma mestiçagem de culturas” (E.21).

O trabalho de plasticidade de MC não é propriamente sobre o português no seu todo, mas sobre uma parte da lusofonia, aquela que mais perto fica do seu povo, da moçambicanidade. A língua é comparada a um objeto de arte, que é necessário trabalhar, refazer, do ponto de vista estético, atribuindo-lhe matizes novos, novas formas, novas palavras capazes de trazer novas realidades para as línguas.

As ideias da construção da moçambicanidade e da miscigenação linguística constituem o pano de fundo de uma grande parte das entrevistas. No excerto seguinte o autor realça a importância de uma política linguística que tenha em conta a preservação das línguas e o papel que o português pode desempenhar nessa preservação, enquanto elemento aglutinador da multiplicidade. “São países que têm imensas línguas, não se pode descartar essas línguas de um modo fácil apenas por uma decisão administrativa. A língua portuguesa tem que saber casar, tem que ajudar as outras línguas a sobreviver. A ideia primária de que o português em Moçambique e Angola só poderá se fixar, marginalizando as outras é uma ideia incorrecta desde o ponto de vista da lógica da adopção do português nos países africanos” (E.7).

O português tem aqui um papel preponderante, permitindo às línguas a sua preservação. As línguas têm de aprender a coabitar umas com as outras e não levar à autodestruição das outras línguas. Estes países, e mais especificamente Moçambique, são países em que a diversidade deve ser vista como elemento aglutinador da diferença. As identidades plurais e mestiçadas de que se fala na observação anterior, são elementos propulsores da identidade do povo e do país. A mestiçagem, linguística e cultural, constitui um elemento fundamental para a construção do conceito da moçambicanidade.

As entrevistas que seleccionámos estendem-se ao longo de mais de dez anos, embora sejam em maior número na segunda metade dos anos noventa. No entanto, as ideias veiculadas ao longo dos anos, não entram em oposição, antes contribuem para a construção de um todo coeso e coerente, sem roturas ou contradições.

3.3 Estudos sobre a língua de Mia Couto

Não se pretende aqui trazer toda a investigação sobre a obra de Mia Couto, mas enunciar as áreas de investigação que a sua obra suscitou, resumindo alguns dos trabalhos que consideramos pertinentes e que ilustram as grandes abordagens temáticas. Apresentaremos algumas considerações sobre as várias áreas, de acordo com a perspectiva por nós delineada neste trabalho.

As linhas de investigação sobre a obra de Mia Couto que se destacam são as seguintes:

- (i) A lexicografia e a construção de dicionários, glossários e *ficcionários*;
- (ii) Os fenómenos de oralidade;
- (iii) A língua e a análise de categorias linguísticas;
- (iv) A língua e a desconstrução: uma “gramática” miacoutiana?;
- (v) A análise de discurso, literatura e sociedade;
- (vi) A língua e a tradução.

Cada uma destas áreas poderia ser subdividida ou arrumada de forma diferente; queremos, no entanto, mostrar a variedade de linhas de investigação e destacar aquelas que nos parecem as mais pertinentes para a obra de MC, sabendo, de antemão, que a perspetiva que defendemos pode ser subjetiva e facilmente criticada por outras perspetivas que se lhe sobreponham. No entanto, dada a perspetiva teórica que defendemos em relação aos estudos tradutológicos, acreditamos que a perspetiva escolhida é a mais adequada.

A palavra nova, neológica, é sobretudo um neologismo literário, que existe num determinado contexto para preencher um determinado significado, válido nesse contexto e nesse tempo. Essas novas palavras entram num horizonte de possibilidade, que os textos literários albergam.

- (i) A lexicografia e a construção de dicionários, glossários e *ficcionários*

A extensa literatura de Fernanda Cavacas²⁰³ sobre Mia Couto centra-se na recolha e compreensão das *brincriações* do autor. Cavacas (1991: 16) fala de um “discurso novo” que combina vários aspetos: “a forma oralizante do discurso”, “a organização sintáctica”, “os recursos estilísticos” e o “léxico”.

A compilação das *brincriações* de MC apresenta-se como um glossário (Cavacas 1999), um dicionário categorial (Cavacas 2000), que reúne os dizeres populares e os

²⁰³ Fernanda Cavacas desenvolveu um trabalho interessante e longo sobre a obra de Mia Couto. É uma mais-valia para perceber a riqueza das “brincriações” miacoutianas. No entanto, a existência de glossários ou dicionários sobre a obra do autor levanta, do nosso ponto de vista, alguns problemas teóricos. As palavras criativas constituem uma espécie de “hápx” que, como a própria palavra indica, se associa à realidade discursiva e à ausência de um sentido referencial. Logo, a atualização do sentido só se opera no discurso e a palavra perde a sua referência fora do contexto para que foi criada. Por outro lado, a palavra, embora estranha do ponto de vista formal, é facilmente processada pelo leitor, não inserindo no texto opacidades semânticas. O termo “hápx”, foi introduzido por John Trapp em 1654 em *Annotations upon the Old and New Testament* e atestado nos dicionários no início do século XX.

organiza em categorias, um dicionário temático (Cavacas 2001) que organiza os dados em torno de grandes categorias temáticas e identifica a sua pertença étnica.

Barbosa (2006) propõe um levantamento dos vocábulos criativos de MC. Pretende estabelecer uma relação entre a realidade e a ficção e destaca o papel da linguagem miacoutiana “interessada mais em produzir efeitos estéticos do que em repensar conteúdos”, constituindo, assim, um “eficaz recurso de uma poética lexical e um procedimento importante da criação literária” (Barbosa, 2006: 35).

Um *ficcionário* foi elaborado por Figueiredo (2002) a partir de *O Último Voo do Flamingo* de MC. A autora destaca, explicando e exemplificando, os vários procedimentos da criação: a palavra-mala, as fórmulas lexicalizadas e o processo de derivação (prefixação, sufixação e derivação imprópria). Segundo a autora, a realidade ficcionada deve ser encarada “com outro olhar e com outro sentir” (Figueiredo, 2002: 538).

(ii) Os fenómenos de oralidade

As marcas da oralidade na escrita de MC são referidas pela maioria dos autores que se debruçam sobre a sua obra. Este conceito aparece frequentemente ligado à situação de plurilinguismo de Moçambique e às temáticas desenvolvidas pelo autor. O povo genuíno de Moçambique e as suas oralidades ocupam um espaço central na criação literária de MC.

A oralidade de MC é ilustrada “por uma exuberante criatividade lexical e uma sintaxe que faz a ponte entre a oralidade e a pura invenção” na investigação proposta por Lopes (2000: 6). O autor centra as suas observações nas relações entre a cultura oral e a cultura erudita. A abundância da linguagem proverbial é outro fator que acentua a oralidade dos textos e lhe atribui valores universalizantes e ancestrais.

Sousa (2009) destaca também o carácter oralizante da língua de MC, mostrando o diálogo que se estabelece entre o português falado em Moçambique e a sua variante escrita. O autor enumera alguns dos fenómenos que ilustram a oralidade: o carácter onomatopaico, a reduplicação silábica, os empréstimos do PM e o uso de expressões idiomáticas reescritas que ilustram os fenómenos de aliteração e paralelismo.

(iii) A língua e a análise de categorias linguísticas

É um dos campos mais férteis de produção. Os objetos linguísticos criados por Mia Couto exercem sobre os investigadores uma atração específica. O número de trabalhos publicados nesta área espelha essa atração.

Estamos perante uma neologia de autor e literária. As criações de autor não fazem parte, na maioria dos casos, da língua corrente e encontram-se num horizonte de possibilidade. A literatura abre as portas à capacidade criativa do escritor. Estamos pois perante um tipo de neologismo específico que é o neologismo literário.

Martins (2006) percorre a escrita de Mia Couto à procura da “criação vocabular” e fixa a sua atenção na amálgama, numa perspetiva que cruza a análise linguística e a emergência de um novo discurso literário, centrado aqui na voz do narrador, enquanto contador de histórias²⁰⁴. A autora analisa palavras dessa área semântica – *contadeiro*, *estorinhador*, *encantatorias*, *sonhatriz*, *sonhambulante* – para defender que a língua está ao serviço da literatura, participando na construção de um pensamento novo²⁰⁵.

A prefixação em Mia Couto é analisada por Nunes (2002-2003). A autora interessa-se pela prefixação e conclui que a inovação lexical introduzida por MC não modifica as normas de funcionamento da língua, antes prova a capacidade produtiva do português e o carácter infinito do seu sistema.

As amálgamas fazem parte da reflexão proposta por Nunes (2004). A autora debruça-se sobre as amálgamas miacoutianas utilizadas num contexto avançado de Português Língua Estrangeira (PLE) e conclui que para chegar à compreensão e desconstrução das amálgamas, os sujeitos deviam possuir um excelente conhecimento da língua.

Nunes e Coimbra (2007) propõem-se abordar a amálgama morfológica miacoutiana em obras de Mia Couto publicadas entre 1998 e 2000. Depois de uma recolha dos dados e análise estatística dos mesmos, chegam à conclusão de que a classe gramatical mais importante é o adjetivo, seguido do substantivo e só depois o verbo. Depois de analisada cada classe, destacam dois aspetos interessantes inerentes às

²⁰⁴ Cf. Martins (2006: 196 e sg.): “O ponto de partida da nossa viagem no reino vocabular incidirá sobre os neologismos que Mia Couto cria para celebrar a dimensão encantatória dos narradores populares e render-lhes, assim, homenagem”.

²⁰⁵ Cf. Martins (2006: 226-227): “Por um engenhoso processo de condensação, cada nova forma amalgamada contém desdobramentos e novas espessuras conotativas, possibilitando leituras caleidoscópicas da complexidade do mundo ficcional ao sugerir a infinita paleta de nuances”.

amálgamas: a analogia e a redundância²⁰⁶. Referem ainda o conceito de “mesclagem metafórica” que lhes permite abordar a carga metafórica de cada um dos constituintes da amálgama. Apresentam três modelos: (i) ambas as palavras são analisadas metaforicamente (exemplo: *belzeburro*), (ii) só a segunda palavra é analisada metaforicamente (exemplo: *gentania*, que corresponde à fusão de gente+ventania), (iii) a primeira palavra remete para o valor metafórico da primeira e a segunda para a caracterização da personagem (exemplo: *amendoídos*, que corresponde à fusão de amêndoa+[con]doídos).

A reescrita das formas proverbiais em Mia Couto parece assentar na substituição lexical, na expansão e na negativização. Nunes e Mendes (2004) focam a atenção na linguagem proverbial, tanto nos provérbios atestados no português como nos provérbios reescritos. E concluem que Mia Couto enriquece a língua com as formas proverbiais reescritas e com a revitalização dessas estruturas a nível semântico.

Benito (2005) parte de *Terra Sonâmbula* para mostrar as estratégias que levam Mia Couto a introduzir na sua obra unidades fraseológicas, sempre interpretadas como “veículo de identidade”. Propõe cinco processos de desconstrução: (i) criação sobre uma unidade já existente; (ii) criação a partir do sentido; (iii) criação pelo contrário; (iv) supressão ou acrescento; (v) substituição paradigmática²⁰⁷. Na perspetiva da autora, as unidades fraseológicas representam o povo moçambicano e a cultura em construção.

As “idiossincrasias” da língua de Mia Couto são estudadas por Sousa (2009) a partir de alguns dos contos do autor. O investigador interroga o lugar dessas criações numa perspetiva lata dos contactos entre línguas e dos diálogos que se estabelecem entre as várias línguas, afirmando que “o português transforma-se e adquire matizes próprios dentro de um país plurilingue, no mosaico etnolinguístico que o enforma” (Sousa, 2009: 133). A linguagem miacoutiana tem, segundo o autor, um papel determinante na ligação entre a escrita e a oralidade, entre o português padrão e o português de Moçambique. “A linguagem utilizada reflete, ao nível lexical, sintático e semântico, as particularidades da variante moçambicana do português (...)” (140).

²⁰⁶ A analogia permite a construção de outras palavras por comparação – por exemplo *cinquentena* é construída a partir de *quarentena*. A redundância mostra a repetição da ideia que se pode observar nos seguintes exemplos: *tresdoidados* (tresloucados+doidos) e *rodamoinhar* (roda+redemoinhar).

²⁰⁷ Os seguintes exemplos ilustram, respetivamente, cada um dos processos: (i) *nem água ser mole nem pedra ser dura*; (ii) *um coxo fazer inveja a um paralítico*; (iii) *grão a grão o papo se enche de galinha*; (iv) *enquanto o diabo esfrega o olho zarolho*; (v) *pressas para que vos quero*.

(iv) A língua e a desconstrução: uma língua miacoutiana?

A língua miacoutiana constitui um objeto de estudo interessante para os investigadores. Os trabalhos aqui referidos debruçam-se sobre categorias da língua de MC segundo diferentes perspetivas de análise. Destacam-se as observações que tendem a ver na língua do autor a ideia da recusa da norma instituída ou da subversão. Mia Couto aparece assim como um autor que se afasta da norma linguística e que exerce a criatividade. Coseriu (1979: 175) mostrou o papel dos escritores na renovação da língua e no alargamento das possibilidades do sistema: “Os grandes criadores da língua (...) rompem conscientemente a norma e, sobretudo, utilizam e reutilizam no grau mais alto as possibilidades do sistema: não é um paradoxo, uma frase feita, dizer que um grande poeta utilizou todas as possibilidades que a língua lhe oferecia”.

Segundo Sousa (2009: 131), “É (...) na narrativa de Mia Couto que a subversão da língua portuguesa é feita de forma mais sistemática. É na vertente específica da língua, na rutura com os modelos portugueses, que o autor adota uma estratégia de identificação, afirmação de uma identidade literária moçambicana”.

Partindo de Alves Redol, Guimarães Rosa e Mia Couto, Ignácio e Andrade (2008: 11) concluem que, à exceção de Alves Redol, os outros dois autores criam uma nova gramática, com novas regras, para os processos de criação neológica e referem “a ampliação de regras e a abertura do sistema”.

A importância do conhecimento da gramática de uma língua e dos afixos para poder aceder à língua miacoutiana é realçada por Duarte (2010: 98). Embora não referindo uma língua miacoutiana, a autora afirma a especificidade da língua de Mia Couto e o seu papel criativo. “Mia Couto é o autor contemporâneo mais fértil em neologias (...), fornecendo, às mãos cheias, ocorrências expressivas de palavras constituídas por diferentes processos, a cujo significado o leitor acede se conhecer algumas das regras básicas da morfossintaxe do português e o valor dos afixos derivacionais usados”.

(v) Análise de discurso, literatura e sociedade

Para Craveirinha, “palavras rongas e algarvias garguissam // neste satanhoco papel // e recombinaem em poema”²⁰⁸. As palavras estabelecem laços de fraternidade entre elas, tecendo relações no espaço e no tempo. Mia Couto cruza na sua obra espaços abertos e longínquos, personagens vindas de outros tempos e lugares e as intrigas literárias cruzam a realidade e a ficção.

Sousa (2009) parte do pressuposto de que existe um diálogo entre a ficção e o real. O autor analisa os desvios linguísticos como elementos de fratura em relação à língua oficial e mostra que o novo mundo expressado pela literatura colonial não é passível de ser descrito pela língua do colonizador. É necessário criar uma língua da libertação com base na língua existente, incorporando nela todo o tipo de desvios.

As relações linguísticas e literárias existentes entre as obras de Luandino Vieira e de Mia Couto são analisadas por Faria (2005). A autora mostra que ambos os autores constroem uma ponte entre a tradição oral e a literatura através da fusão do sistema linguístico do português com a oralidade africana. A recriação da língua é possível devido à abertura do sistema e à sua própria infinitude. A escrita “evidencia o árduo labor sobre as palavras” (Faria 2005: 174) e a invenção surge como uma necessidade que permite transmitir a “mundivivência africana” (Faria 2005: 178) através de uma língua recriada.

Através de uma análise comparativa entre algumas obras²⁰⁹ de Mia Couto e a pintura expressionista alemã, Albergaria e Santos (2006) mostram os conflitos latentes entre a “língua portuguesa e a visão do mundo das culturas moçambicanas, bem como a tipologia discursiva das línguas étnicas” (Albergaria e Santos 2006: 96), e a dificuldade de expressão da própria linguagem, “uma certa impossibilidade da linguagem expressar, por meio de palavras, a dimensão real da experiência vivida” (Albergaria e Santos 2006: 97). Este conflito e esta impossibilidade encontram também eco na pintura expressionista alemã.

²⁰⁸ “A fraternidade das palavras”, in *Karingana na Karingana*, Edições 70, p. 151.

²⁰⁹ As obras de Mia Couto analisadas são as seguintes: *Terra Sonâmbula* e *A Varanda do Frangipani*.

(vi) A língua e a tradução

Traduzir Mia Couto pressupõe traduzir as especificidades da língua do autor que se realiza nas suas propostas neológicas, visível no trabalho de criatividade e no processo de desconstrução exercido sobre o português.

Traduzir uma língua criativa acarreta uma nova reflexão sobre o pensamento teórico da tradução que tenha em conta a génese do texto, neste caso o texto literário, e a sua construção enquanto objeto literário.

A criatividade gera-se no trabalho do sujeito/autor/narrador sobre a sua própria língua, no manuseamento formal das palavras, conceitos e discursos, no espalhar desses elementos e nas suas várias fusões. Traduzir a criatividade é procurar as novas regras, a elasticidade da “gramática” do texto e é o encontro com esse novo aparato gramatical que permite transpor para outra língua a “gramática” do texto de partida. O papel do tradutor dessa criatividade é o de preservar as marcas que identificam o ato criativo de um determinado autor.

Cada autor tem a sua própria “identidade linguística” e a tradução tem de dar conta da especificidade dessa identidade, preservando a originalidade da escrita do autor. Da mesma maneira que cada locutor tem variantes de uma mesma língua, geradas por variadíssimas razões (a pertença geográfica, os contactos entre línguas e variedades linguísticas, o meio social, as experiências...), também cada autor se apropria a língua de forma diferente e a modifica no processo de apropriação e construção do objeto literário. O exercício da tradução tem de refletir sobre as variações que cada autor vai incorporando na língua, ou, por outras palavras, no uso que o autor faz da língua.

Não existem muitos trabalhos nesta área. Jorge (2003) questiona a língua de tradução e a existência, à luz de Berman (1985) e Serras Pereira (1998), de uma zona de intersecção entre a língua de partida e a língua de chegada, que transporta a criatividade do autor e torna visível o trabalho do tradutor na língua de chegada, através da criação de um espaço de intersecção entre a LP e a LC, que os autores acima referidos denominam “terceira língua” ou “terceira voz”. A língua de Mia Couto, e mais especificamente as suas *brincriações*, serve de *corpus* a este estudo e ilustra, de forma exemplar, a necessidade de intervenção do tradutor na LC, trazendo para a língua da tradução o processo criativo e literário do autor que se traduz.

Andrade (2008b) interroga-se sobre a “identidade cultural”, *i.e.*, a forma como a tradução cultural emerge em *A Varanda do Frangipani*. Parte de uma personagem²¹⁰ que se exilou em Moçambique para mostrar que ela representa um “ótimo exemplo de personagem traduzido culturalmente” (Andrade, 2008b: 47). A personagem adaptou-se, interagiu com o meio, criou raízes²¹¹, no entanto sem ser totalmente assimilada. A personagem preserva a sua própria identidade na maneira como fala português: “Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra” (Andrade 2008b: 48).

Com a apresentação sumária destes estudos pretende-se mostrar os campos de investigação que ressaltam da obra de Mia Couto, quando o objeto de análise é a língua miacoutiana. A língua de Mia Couto sugere algumas linhas de investigação interessantes: a relação entre a língua, a oralidade e a construção da identidade do sujeito, enquanto indivíduo singular e/ou coletivo, constitui um tema que perpassa toda a obra de Mia Couto; as brincadeiras representam, na maioria, *nonce-words*,²¹² daí a importância da semântica enunciativa e da análise de discurso para o trabalho sobre as palavras inventadas pelo autor; a lexicografia e a morfologia são duas áreas-chave, e isso é visível na construção de glossários, *ficcionários*, dicionários; de entre os tipos de neologismos, as amálgamas ocupam um lugar privilegiado na investigação e, por fim, poder-se-á afirmar que a área da tradução representa uma área de investigação interessante e inovadora, um desafio complexo e pressupõe novos posicionamentos teóricos.

²¹⁰ A personagem a que nos referimos é Domingos Mourão, que passará, no novo espaço, a ser conhecido como Xidimindo (“aqui me chamam Xidimingo”, *Ibid.* 47).

²¹¹ Cf. a fábula da árvore (*Ibid.* 48) que cresce a partir de uma tábua que é plantada no chão.

²¹² “Nonce-words”: “a word coined and used apparently to suit one particular occasion. Nonce words are sometimes used independently by different writers and speakers, but they are not adopted into general use. James Joyce employed many such words in *Finnegans Wake* (1939). In *A Clockwork Orange* (1962), the novelist Anthony Burgess created a large vocabulary of nonce words, a language he called **nadsat**. His protagonist, Alex, speaks and thinks in **nadsat**, which is a blend of Cockney slang and Russian. Examples of **nadsat** nonce words include the terms **britva** (“razor”), **mounch** (“snack”), and **privodeet** (“to lead somewhere”). <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/417573/nonce-word>.

3.4 À procura da língua de Mia Couto: esboço de uma descrição

Mia Couto desarruma a língua para depois a arrumar. No processo de desarrumação emerge a criatividade que tem como resultado a formação de palavras novas e o enriquecimento da língua, incapaz, tal como existe, de transmitir a voz do povo, os espaços e os tempos de Moçambique. É, segundo o autor, um ato de liberdade possível e ao mesmo tempo uma consciência da maleabilidade da língua:

De criar a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua, a linguagem, e os modos de uma narrativa. Por exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa. Por que é que a coisa tem que estar arrumada? (...) Olha, é possível mexer na língua²¹³.

A língua de Mia Couto é uma língua dinâmica, oralizada²¹⁴, uma mescla de vozes, personagens e lugares que eclodem das múltiplas formas criativas que o autor aloja, de forma quase natural, na língua portuguesa. A língua surge como um objeto híbrido, uma súpula do diálogo entre várias línguas ou variedades linguísticas, uma recriação sintática, (*estar metida em vara de sete camisas*, em vez de “estar metido uma camisa de sete varas”), morfológica (*a olhos não vistos*, por comparação a “a olhos vistos”) e lexical (*facocho* (TS 199), de *facocho*, i.e., javali). Uma nova interpretação surge através da construção do significado das palavras novas oriundas da aplicação de processos morfológicos a bases inusitadas, mas possíveis, *alicatear*, *alheiação*, *inventania*, da fusão de dois ou mais constituintes, tais como *Rosalinda*, *Evalinda*, *Felizminha*²¹⁵, de processos de fusão diversos, de que as amálgamas são um ótimo exemplo, visíveis nos exemplos *adolescentenário*, *agradádiva*, *pedinchorão*, ou em exemplos em que uma das palavras se insere no interior da outra, como se pode observar em *iluminados*, *mirabolhante*, *arribombação*²¹⁶.

O diálogo plurilingue tem um papel central na escrita literária moçambicana. A língua abre portas ao diálogo entre Portugal e Moçambique e outros países da lusofonia, o Brasil, por exemplo. Essa língua reinventada gera novos significados. Este diálogo produz não só uma função estética, mas introduz também uma função ética, valorativa

²¹³ Mia Couto, em entrevista a Chabal (1994), pp. 289-290.

²¹⁴ Em *A Varanda do Frangipani* (p. 28), a personagem Navaia diz: “Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente”, o que mostra bem a importância da oralidade na cultura descrita pelo autor.

²¹⁵ Cf. CNT 20, “A viagem da cozinheira lagrimosa”.

²¹⁶ No interior de cada uma destas palavras temos, respetivamente: *lua*, *bolha* e *bomba*.

na língua de Mia Couto, isto é, uma outra dimensão, uma outra maneira de dizer o mundo, de representar as mundivivências do povo de Moçambique, as suas formas de pensar, as suas experiências, através de imagéticas criativas, de “estórias”, da criação de metáforas novas²¹⁷.

Mia Couto surge como o poeta-criador, o poeta-*inventor*, o fazedor de uma outra língua²¹⁸ na língua portuguesa, num processo contínuo de tradução intralíngua ou interlínguas, criando e inventando diálogos entre o Português Europeu, o Português de Moçambique e as variedades linguísticas existentes em Moçambique²¹⁹. Estabelece relações entre elas, infere novos matizes, cria misturas formais e semânticas, reinventa realidades significantes de onde nascem universos particulares. A palavra reinventada surge como um ato de desobediência do escritor-poeta, como a palavra impertinente, como a palavra-ato, que age, abrindo o trilho do colonizador, através da língua colonizadora, desvendando as fraquezas do colonizador ao explorar as fraquezas da língua e as suas próprias insuficiências.

Reinventar, reescrever, *brinciar* ou recriar, estas predicções pressupõem atos voluntários e conscientes, inferindo uma certa ideologia política, refutando a ideologia vigente, assente no espírito do colonizador, na dominação do *mesungu*, visível na identidade da própria língua. A ideia central que participa na construção de uma nova identidade passa também por uma intervenção na própria língua, enquanto processo construtivo. A reinvenção da língua surge como um ato de liberdade, do sujeito narrativo e das personagens em ação nas obras de MC. E é antes de tudo um ato de liberdade do autor.

O léxico atual²²⁰ abre as suas portas, deixando entrar no espaço sincrónico palavras construídas e registadas na sincronia da obra do autor. É a capacidade de

²¹⁷ Cf. os exemplos seguintes: *gorda de tristes silêncios; estômago acordado; silêncio escondido; traseiras da vida; as casas fecharam suas pálpebras; o mar soletra na areia; um cacimbo almofadava o mar*, respetivamente, CHUR 19, CHUR 34, CHUR 16, CNT 16, CHUR 66, CHUR 104 e CHUR 169.

²¹⁸ Poder-se-ia comparar esta língua à “terceira língua”, ou “língua de ninguém”, proposta por Serras Pereira, e onde o autor define a linguagem como “metamorfose ontológica que se faz traduzindo em si própria outra coisa e traduzindo-se noutra coisa a si própria”. Cf. Serras Pereira (1998 : 23).

²¹⁹ Münster (2009: 61) diz-nos que “Mia Couto utiliza a criatividade linguística de forma consciente para tornar a cultura africana de Moçambique acessível à língua e cultura portuguesas e, igualmente, à cultura europeia, tentando mitigar as interferências culturais existentes entre elas.”

²²⁰ Cf. Corbin *et al.* (1997: 91) para a definição de léxico atual “ensemble actualisé des unités lexicales repertoriées et définies dans les grands dictionnaires de langue synchronique”. Os dicionários são identificados pela autora – *Grand Robert de la Langue Française* (GRF) e *Trésor de la Langue Française* (TLF).

qualquer sujeito falante de formar palavras novas através de estratégias de criatividade lexical ou de métodos de criação lexical.

Criar não é um mero artifício linguístico, como já foi referido anteriormente, é uma ação consciente sobre a própria língua. A desarrumação existe porque pressupõe o desencadeamento de uma nova arrumação, uma arrumação significativa. Reinventar a língua pressupõe reinventar a capacidade de produzir um pensamento novo e criativo sobre a própria língua, um enriquecimento, o florir de outras maneiras de dizer as palavras de outrem.

As *brincriações* de Mia Couto agem na construção do próprio sentido do texto, interpenetram o texto e as suas isotopias, não são um mero exercício formal. É através das *brincriações*²²¹, enquanto processo formal e reflexivo, que o autor transpõe para a escrita o imaginário moçambicano e exerce a fusão entre o real e o maravilhoso, entre a realidade e a ficção.

Brincriar pressupõe um trabalho de reflexão, uma ação sobre as formas gráficas das palavras e sobre a sintaxe das estruturas tendo como meta a construção de novos significados e o reforço da expressividade da linguagem, sem, no entanto, apagar a sua pertença, a sua origem. As amálgamas ou *blends*, as derivações e as palavras compostas constituem processos de economia linguística. *Rosalinda* ilustra a justaposição formal de elementos e a interpenetração de sentidos que reforçam ainda mais a expressividade da frase – *teu nome Rosalinda, são duas mentiras. Afinal, nem rosa, nem linda*²²².

3.5 O artesão da *palavra* e a reinvenção da linguagem

Antes de nos debruçarmos sobre as categorias que serão objeto de uma análise mais aprofundada, apresentaremos uma breve descrição dos processos que caracterizam a especificidade da língua de Mia Couto e a diversidade de categorias que sofreram processos de “transgressão”, sob forma de enumeração e ilustrando cada item com exemplos oriundos de diversas obras em análise.²²³ Depois de expostos os vários

²²¹ A amálgama *brincriar* e seus derivados, a que se associa regularmente a escrita de Mia Couto, não estão presentes em todas as obras de Mia Couto. É interessante verificar que o autor tenta, de obra para obra, inovar o seu processo criativo, não repetindo, de forma exaustiva, as palavras por ele criadas.

²²² *Cada Homem é uma Raça*, p. 54.

²²³ Para identificação das siglas correspondentes a cada obra, cf. Abreviaturas, siglas e convenções utilizadas.

processos, apresentamos um quadro-síntese das várias categorias e subcategorias encontradas nas obras de Mia Couto, cada uma delas será ilustrada com exemplos.

3.5.1 A neologia de autor: esboço de uma proposta de classificação

O estudo da neologia de um autor permite um estudo mais profundo da cultura inerente ao seu texto, levando, deste modo, a uma melhor compreensão do texto e logo da tradução propriamente dita. Uma parte significativa dos neologismos recenseados na obra de MC é criada pelo autor.

Partindo da definição de neologia de Alves (2007: 78), que considera “neológicas as unidades lexicais (formalmente novas ou que recebem novo significado) criado em um determinado momento histórico-social, que, em função de diversas razões (necessidade de nomeação de objetos ou factos novos, sobretudo), determina essa criação”, as criações de Mia Couto não correspondem a verdadeiros neologismos, na medida em que cumprem uma necessidade literária e efémera.²²⁴ Da mesma forma, Guilbert (1975: 31), ao falar da inclusão das regras de produção no sistema social da língua, afasta parcialmente algumas²²⁵ criações do tipo das de Mia Couto do conceito de neologia. «La néologie lexicale se définit par la possibilité de création de nouvelles unités lexicales, en vertu de règles de productions incluses dans le système lexical».

No caso de Mia Couto estamos perante a criação literária, que se apresenta, por vezes, marginal em relação ao sistema da língua. O autor procura uma maior expressividade para a língua que vai transmitir as suas mensagens.²²⁶

Substituímos o termo de neologia/neologismo por criatividade, eventualmente neológica, mas sabendo de antemão que as palavras criadas pelo autor, se enquadram dentro da neologia estilística ou criatividade de autor e que estas palavras, em grande

²²⁴ É muito provável que a maioria dessas palavras nunca venha a fazer parte do léxico da língua. No entanto, seguem os mesmos princípios de formação formal dos neologismos que serão aceites pela língua. A esse respeito, Villalva (2008: 51) diz que “Não existe uma só maneira de gerar neologismos, alguns são palavras inventadas ou criadas, de forma mais ou menos aleatória, a partir de palavras já existentes; outros são palavras introduzidas na língua por empréstimo a outras línguas; e outros ainda são palavras formadas a partir de recursos morfológicos disponíveis na língua”.

²²⁵ Algumas das novas palavras criadas por MC não obedecem aos modelos já existentes na língua, como pode ser ilustrado pelas amálgamas. Estes exemplos não se encaixam nos modelos morfológicos já existentes em português.

²²⁶ Como afirmam Pruvost e Sablayrolles (2003: 4), “les mots sont nés de la volonté de représenter les choses, les idées et les faits par des sons, des signes qui en sont les substituts.”

parte, não integrarão o léxico da língua, mas integram um determinado discurso, situado num tempo e num espaço determinados.

Neste caso, a criação neológica está intrinsecamente ligada ao autor, ao ato criativo, a uma dada situação e a um determinado contexto. A sua validade pode não sair das fronteiras linguísticas de um determinado discurso. Muitos destes casos são usos inéditos que podem surgir uma única vez, sendo, por conseguinte, difícil atribuir-lhes a denominação de neologismos²²⁷.

Para que uma palavra se torne neologismo²²⁸ tem de ter algum uso e alguma recetividade junto dos falantes. A ausência do uso e da receção faz dessa palavra uma palavra inédita, única, mas não um neologismo. Poder-se-ia então afirmar que para que o neologismo exista são necessários dois critérios: o critério novidade (é uma palavra nova) e o critério uso (a palavra nova tem de ser usada e assim ter alguma recetividade e aceitabilidade junto dos falantes). Se essa receção não acontecer, a palavra não chegará a ser um neologismo. Como afirmam Pruvost e Sablayrolles (2003: 15), o neologismo tem de ser aceite pela comunidade:

Le néologisme a ses tribunaux où, selon le moment, la fonction, le temperament et l'humeur des juges, les neologismes sont testés, examinés, discutés, ou excommuniés. La presse, les dictionnaires, la littérature, les institutions représentent autant d'instances où la néologie fait intervenir, dans un bouillonnement fructueux pour la langue, autant de sages conseillers que de cassandres et de thuriféraires.

Uma grande parte das palavras de Mia Couto corresponde a criações e têm um uso circunscrito à receção dos leitores da obra e ao momento da leitura.

Interessa-nos descrever a língua de Mia Couto não enquanto enriquecimento das línguas, mas pela relação que se vai estabelecer entre a criatividade, a língua de partida e a língua de acolhimento e como é que estas noções vão interagir na língua da tradução, partindo do pressuposto que nos interessa, muito particularmente, a relação entre a criatividade e a tradução.

Para isso, analisaremos a língua de MC, tentando elaborar uma tipologia geral dos fenómenos criativos, resultantes do trabalho criativo do autor. Esta tarefa pressupõe

²²⁷ Daí a designação de “hápx” que corresponde ao uso inédito de uma palavra num determinado momento discursivo.

²²⁸ Pruvost e Sablayrolles (2003: 11) realça a mesma ideia na afirmação seguinte: “Chaque langue et par conséquent chaque système linguistique est articulé de manière à permettre la créativité lexicale, avec un arsenal diversifié de procédés morphologiques et sémantiques”.

fazer o levantamento dos fenómenos criativos que resultam da ação do autor sobre a língua.

A tipologia, que vamos propor, baseia-se em outras tipologias já existentes – Guiraud (1973), Guilbert (1975), Benveniste (1974), entre outros. Dada a multiplicidade de fenómenos a descrever, optámos por uma classificação geral capaz de abranger o máximo de fenómenos criativos do autor. Com esta tipologia pretende-se mostrar a diversidade e o trabalho criativo do autor. Analisaremos posteriormente as razões que teriam levado a essa riqueza criativa.

Partimos da proposta de Guilbert (1975)²²⁹ e da subdivisão elaborada pelo autor em quatro formas de neologia. Esse quadro é adaptado à realidade das criações neológicas de Mia Couto. Com base na proposta de Guilbert e na subcategorização em tipos de neologia – fonológica, neologia sintagmática, neologia semântica e neologia de empréstimo – e das propostas apresentadas pelo autor optámos por elaborar uma classificação abrangente para albergar o máximo de categorias.

Substituímos o termo “neologia” por “criatividade”, como já referido. Reservamos o termo neologia para os empréstimos que ainda não estejam atestados no *corpus* de referência do português – neologia de empréstimo. No entanto, uma grande parte dos termos já faz parte do uso do português de Moçambique

Dada a diversidade das criatividades de Mia Couto não é fácil elaborar uma classificação que tenha em conta os vários processos criativos. Vamos partir da classificação proposta por Guilbert e propomos a introdução de algumas adaptações.

As listas elaboradas que permitem construir a classificação são constituídas por lexemas, na sua grande maioria, criativos. Todos esses lexemas resultam da aplicação de um processo que integra a língua, neste caso, o português europeu, mas que aplicados a uma determinada base, transformam o novo lexema num produto criativo.

A mesma palavra ou expressão pode pertencer a mais do que uma categoria. Por exemplo, na categoria da criatividade de palavras inserem-se as amálgamas, e os mesmos lexemas surgem também na categoria da criatividade semântica, porque pressupõem a construção de um novo significado.

²²⁹ Alves (2007: 89) reforça a importância da tipologia neológica proposta por Guilbert (1975), a mais seguida pelos estudos lexicográficos, segundo a autora. Alves acrescenta um novo item à tipologia de Guilbert – A neologia textual.

- **Criatividade fonológica**

A criatividade fonológica compreende os fenómenos que poderiam pertencer a uma subcategoria da oralidade. Esta categoria compreende as alterações de fonemas: *cobiri* (cobre), *sacudu* (sac à dos); vários fenómenos de ordem histórica, que aconteceram num dado tempo e espaço em outros lexemas da língua, numa perspetiva diacrónica, mas que na neologia de autor são criados em sincronia, como as aféreses que representam perdas de fonemas em início de palavra: *diministrador*, *carretar*; a introdução de vogais de ligação na fusão de palavras, como, por exemplo, em *surdimudo*; a reduplicação de sílabas como em *tontonto* e as construções onomatopaicas como ilustra o exemplo *Ouooh*.

Alteração de fonemas: *cobiri* (cobre), *sacudu* (sac-à-dos),
custumunha (testemunha), *dólingui* (darling).²³⁰

Fenómenos de ordem histórica:

Aférese: *joelhamento*, *diministrador*²³¹

Vocalização: *maufeitor*, *mautrapilho*

Ditongação: *escãozelado*, *mãojerico*

Sonorização: *esgazelado*

Introdução de vogais de ligação: *surdimudo*, *monstriforme*

Reduplicação ou redobro de sílabas²³²: *tontonto*, *choris-choris*,
tchó-tchó-chós

Processo de aglutinação de compostos sintagmáticos²³³: *fidamãe*,
fidaputa

- **Criatividade de palavras**

Nesta categoria inserem-se os lexemas que tradicionalmente fariam parte da categoria de formação de palavras e que corresponderiam à formação de uma palavra, simples ou complexa.

Assim, é possível subdividir esta categoria nas seguintes subcategorias:

²³⁰ Cf. respetivamente CHUR 153, C 33, CHUR 153 e MMQ 12.

²³¹ Cf. *diministrador*, UVF 78.

²³² “Processo de criação de palavras que consiste na repetição de uma palavra já existente (cai-cai) ou parte de palavra (vóvó). Cf. Villava (2008: 54). Para *choris-choris* e *tchó-tchó-chós* ver VF 42.

²³³ Cf., respetivamente, CHUR 55 e 180.

- Derivação: prefixação, sufixação e parassíntese;
- Composição²³⁴;
- Amálgama.

As palavras formadas a partir destes processos serão palavras criativas (neologia de autor), não estando atestadas no *corpus* de referência. Os processos de formação de palavras são os existentes para as outras palavras do português, mas os resultados desses processos correspondem a palavras novas.

- Derivação

Prefixação:

Adjetival – *desumbilical, indignatário*;

Nominal – *desparadeiro, inaposento*;

Verbal – *despergaminhar, despropositar*

Sufixação:

Adjetival – *carinhenta, estreloso*

Nominal – *branqueza, meninagem*

Verbal – *pensamentar, bonitar-se*

Adverbial²³⁵ – *alvoradamente, aniversariamente*

- Composicionalidade:

gêmeas-gemidas, ajunta-brasas

lei-de-fora

- Amálgamas:

Adjetivos: *curvilinda, caracoladinho*

Nomes próprios: *Tristereza, Agualberto*

Nomes: *chilreino, sozinhaidão*

Verbos: *salpingar, pedinchorar*

²³⁴ Usa-se a composição neste contexto, em sentido lato, com junção de dois ou mais lexemas sem alteração dos seus radicais.

²³⁵ Poucos são os exemplos de criatividade que operam sobre a categoria do advérbio. Cf. ainda *emborear*, construído a partir do Adv, uma verbalização de adverbial.

- **Criatividade sintagmática**

A criatividade sintagmática alberga as unidades consideradas discursivas e pluriverbais. Desta categoria fazem parte as fraseologias que obedecem ao critério de lexicalização (no português) e que apresentam diferentes graus de opacidade semântica.

Contrariamente às outras categorias em que apenas foram selecionados os lexemas criativos, desta categoria fazem parte unidades discursivas normativas e unidades discursivas criativas, porque uma grande parte das unidades criativas constroem-se com base em fraseologias existentes na língua e desconstruídas pelo próprio autor.

Nesta categoria, englobamos os tipos de fraseologias seguintes:

- Expressões idiomáticas
- Provérbios
- Locuções
- Metáforas
- Metonímias
- Comparações
- Anteposição do adjetivo²³⁶

Para cada um desses tipos apresentam-se exemplos de unidades discursivas normativas, padrão, e unidades discursivas criativas, ambas retiradas das obras em análise.

Criatividade sintagmática	
<p>Expressão idiomática-padrão</p> <p><i>Andar com a cabeça na lua</i></p> <p><i>Não passar da cepa torta</i></p>	<p>Expressão idiomática criativa</p> <p><i>Sentir a alma tombar aos pés</i></p> <p><i>Não ver nem nariz nem palmo</i></p>
<p>Provérbio padrão</p> <p><i>Amor com amor se paga</i></p> <p><i>Não corras atrás da galinha já com o sal na mão</i></p>	<p>Provérbio criativo</p> <p><i>Mais vale uma mão no pássaro</i></p> <p><i>O prometido não é de vidro</i></p>
<p>Locução-padrão</p>	<p>Locução criativa</p>

²³⁶ Integramos nesta categoria a anteposição do adjetivo pois pressupõe a intervenção da sintaxe, frequentemente usada por Mia Couto para reforçar a subjetividade e a expressividade do adjetivo.

<i>Pedir licença</i> <i>Dar à luz</i>	<i>Chapar as palmas</i> <i>Alisar compostura</i>
Metáfora-padrão <i>Encolher os ombros</i> <i>Transformar-se no seu braço direito</i>	Metáfora criativa ²³⁷ <i>As casas fecharam as pálpebras</i> <i>Endomingar a conversa</i>
Metonímia-padrão <i>Cortar a palavra</i> <i>Trocar palavras</i>	Metonímia criativa <i>Jurar fidelidade às garrafas.</i> <i>Compor de risos</i> ²³⁸
Comparação-padrão <i>Dobrado como um caniço</i> <i>Como peixe dentro de água</i>	Comparação criativa ²³⁹ <i>Tristonho como tartaruga atravessando deserto</i> <i>E os sonhos são como as nuvens: nada nos pertence nem a sua sombra</i>
Construção-padrão do adjetivo <i>Acento circunflexo</i> <i>Tinta roxa</i> <i>Bons conhecimentos</i> <i>O novo Horácio</i>	Anteposição criativa ²⁴⁰ <i>Adoentado destino</i> <i>Luzidiurnas carnes</i>

Quadro nº 7 – Criatividade sintagmática

• Criatividade semântica

A categoria da criatividade semântica refere-se a alterações de significados existentes. Incluem-se aqui processos de mudança semântica que pressuponham a atribuição de uma nova significação a um dado segmento fonológico, que pode já existir na língua, e nestes casos, estamos perante a neologia semântica, ou palavras e unidades fraseológicas criativas que auferem também da atribuição de um novo significado.

²³⁷ Cf. CHUR 66 e CNT 216.

²³⁸ Esse *compor de risos* remete para a alegria (C 100).

²³⁹ Cf. UVF 113 e VF 106, respetivamente.

²⁴⁰ Cf. VF 30 e C 76, respetivamente.

Nesta categoria insere-se uma grande parte das subcategorias que integram as outras, desde que exista desconstrução da forma-padrão (expressões idiomáticas, locuções, provérbios), as amálgamas (pois pressupõem a atribuição de novo significado às palavras fusionadas), as figuras de retórica, sobretudo os casos de metáforas, comparações e metonímias, as mudanças de categorias gramaticais (conversão), quando acarretam alterações de significados, os fenómenos de reanálise que pressupõem uma reinterpretação semântica da base. Rey (1976: 3-17), ao distinguir neologia formal, pragmática e semântica, afirma claramente que a neologia semântica perpassa todas as outras categorias.

Em resumo, as categorias abaixo enunciadas, já referidas anteriormente, cabem dentro da criatividade semântica:

- Amálgamas: *chilreino, administraidor*
- Metáforas: *gorda de silêncios tristes, ensonar a noite*
- Comparações: *lento como um rosário, os sonhos são como as nuvens*
- Metonímias: *proibido nos líquidos, jurar fidelidade às garrafas*
- Mudança de categorial gramatical:
 - Verbalização denominal: *facocherar, milandear*
 - Adjetivalização denominal: *açucrosa, toneloso*
 - Verbalização deadjetival: *silvestrar, compridar*
 - Verbalização deadverbial: *emborear, antigamentar*
 - Adverbialização denominal: *alvoradamente, aniversariamente*
- Fenómenos de reanálise:
 - Bigodes / trigodes
 - Digestão / trigestão
 - Cego / bicego
 - Quarentena / cinquentena
 - Malfeitor / maufeitor
 - Inconveniência / malconveniência
 - Tremoço / tremoça
 - Catatua / catateu

- **Criatividade lexical/neologia de empréstimo**

A neologia de empréstimo engloba os empréstimos não atestados no *corpus* de referência, os empréstimos atestados como sendo moçambicanismos, os empréstimos derivados e não atestados enquanto produto da derivação, os empréstimos a outras línguas ou variedades linguísticas:

Empréstimos do PM (moçambicanismos) atestados: *marrabenta*, *xipefo*, *milando*;

Empréstimos do PM (moçambicanismos) não atestados: *tchovar*, *concho*;

Empréstimos de outras línguas: *sacudu* (francês), *bacecola* (inglês), *chissila* (changana), *bula-bula* (ronga);

Empréstimos derivados: *mesungueiro* (mesungo), *facocherar* (facochero), *marrabentar* (marrabenta).

Empréstimos ²⁴¹			
Empréstimos PM atestados	Empréstimos PM não atestados	Empréstimos de outras línguas	Empréstimos derivados
<i>milando</i>	<i>tchovar</i>	<i>sacudu</i>	<i>mesungueiro</i> , <i>mesungar</i>
<i>xipefo</i>	<i>babalaica</i>	<i>bacecola</i>	<i>facocherar</i>
<i>marrabenta</i>	<i>txarra</i>	<i>chissila</i>	<i>marrabentar</i>
<i>mesungo</i>	<i>xidakwa</i>	<i>bula-bula</i>	<i>quizumbar</i>
<i>capulana</i>	<i>zuezué</i>	<i>dólingui</i>	<i>zuezar</i>
<i>mulala</i>	<i>concho</i>	<i>shingrese</i>	<i>matopar</i>
<i>xicadju</i>	<i>kongolote</i>	<i>mpfuvo</i>	<i>machambar</i>
<i>muska</i>	<i>cushe-cushe</i>	<i>mamanas</i>	<i>timbilar</i>
<i>mainato</i>	<i>kulimar</i>	<i>tchova-xitaduma</i>	

Quadro nº 8 – Empréstimos

²⁴¹ Para a elaboração deste quadro recorreu-se aos empréstimos das obras de MC e às informações facultadas pelo autor, em nota de rodapé ou nos glossários que se encontram no fim de algumas das obras.

- **Categorias diversas**

Nesta categoria inserimos diversos casos que surgem com frequência na língua de MC e que ilustram a riqueza da criatividade da língua de Mia Couto.

Aumentativo: *tãomanho*;

Hipérbole: *homenzarrada*;

Formas duplas: *homenzarrada/homenzoada*;

Paronímia: *marmífero* (algumas das amálgamas remetem mais para uma palavra do que para outra, neste caso “mamífero”);

Negação (reforço): *nem dispara nem sabia, nem preguiça nem era*²⁴²;

A desconstrução da fraseologia opera-se a vários níveis²⁴³:

Oposição – *mostrar com quantos paus se desfaz uma canoa, cair nas boas desgraças*;

Desconstrução (expansão) – *bradar aos sete céus, as paredes têm mais orelhas que o elefante*²⁴⁴;

Truncação – *cair a tempestade, pior foi a emenda*;

Substituição paradigmática – *mesmo ao braço (mão) de semear, fugir a sete chãos (pés)*;

Morfologia – *dobrar os risos, valer as penas*²⁴⁵;

Alteração do significado/modificação semântica – *num abrir sem fechar de olhos, sentir-se como água dentro do peixe*;

Antíteses: *inventor de realidades, traduzir palavras de falecidos, pronto-a-despir*;

Quantificação: *trigodes, trigestão*²⁴⁶.

²⁴² O uso da dupla negação é frequente na obra de MC. A negação aparece assim reforçada. Cf. CHUR 38.

²⁴³ A desconstrução da fraseologia constituirá uma subcategoria da “criatividade sintagmática”. Neste ponto do trabalho acrescentam-se algumas operações suscetíveis de enriquecer a descrição deste tipo de estruturas.

²⁴⁴ A expansão é visível através da introdução de um constituinte que não faz parte da estrutura inicial da fraseologia.

²⁴⁵ As expressões-padrão seriam, respetivamente, “dobrar o riso” e “valer a pena”.

²⁴⁶ *Bi-* e *di-* sofrem aqui um processo de reanálise e são interpretados com o significado de “dois”.

3.5.2 Quadro-síntese das brincadeiras

Categorias	Subcategorias		Exemplos
Criatividade fonológica	Fenómenos históricos	Aférese	<i>Joelhamento, diministrador</i>
		Vocalização	<i>Maufecedor, mautrapilho</i>
		Ditongação	<i>Escãozelado, mãojerico</i>
		Sonorização	<i>Esgazelado</i>
	Vogais de ligação		<i>Surdimudo, monstriforme</i>
	Reduplicação de sílabas		<i>Tontonto, zululuar, embebeber</i>
Criatividade de palavras	Derivação	Prefixação	<i>Desparadeiro, desumbilical</i>
		Sufixação	<i>Branqueza, estreloso</i>
		Circunfixação	<i>Desmeninar, desorfanar</i>
	Composição		<i>Gêmeas-gemidas, lei-de-fora</i>
	Amálgamas	Adjetivo	<i>Curvilinda, caracoladinho</i>
		Nome próprio	<i>Tristereza, Agualberto</i>
		Nome comum	<i>Chilreino, brincriação</i>
		Verbo	<i>Salpingar, pedinchorar</i>
Criatividade sintagmática	Expressão idiomática	Padrão	<i>Não passar da cepa torta</i>
		Criativa	<i>Não ver nem nariz nem palmo</i>
	Provérbio	Padrão	<i>Não corras atrás da galinha já com o sal na mão</i>
		Criativo	<i>O prometido não é de vidro</i>

	Locução	Padrão	<i>Dar à luz</i>
		Criativa	<i>Alisar compostura</i>
	Metáfora		<i>Ensonar a noite</i>
	Metonímia		<i>Proíbido nos líquidos</i>
	Comparações		<i>Lento como um rosário</i>
Criatividade semântica	Fenómenos de reanálise	Início de palavra	<i><u>Trigodes</u></i>
		Fim de palavra	<i>Tremo<u>ça</u></i>
	Conversão	Verbalização	<i>Facocherar</i>
		Adjetivalização	<i>Açucrosa</i>
		Nominalização	<i>Cinzentura</i>
	Amálgamas		<i>Administraidor</i>
	Metáforas		<i>Gorda de silêncios tristes</i>
	Metonímias		<i>Proibido nos líquidos</i>
	Comparações		<i>Lento como um rosário</i>
Criatividade lexical – neologia de empréstimo	Empréstimos do PM atestados		<i>Marrabenta, xipefo</i>
	Empréstimos do PM não atestados		<i>Tchovar, concho</i>
	Empréstimos de outras línguas		<i>Sacudu, dólingui</i>
	Empréstimos derivados		<i>Mesungueiro, facocherar</i>
	Aumentativo		<i>Tãomanho</i>
	Hipérbole		<i>Homenzarrada</i>
	Formas duplas		<i>Homenzarrada/homenzoada</i>

Categorias diversas	Paronímia		<i>Marmífero (mamífero)</i>
	Negação		<i>Nem dispara nem sabia</i>
	Desconstrução da Fraseologia	Oposição	<i>Mostrar com quantos paus se desfaz uma canoa</i>
		Desconstrução (expansão)	<i>As paredes têm mais orelhas que o elefante</i>
		Truncação	<i>Pior foi a emenda</i>
		Substituição paradigmática	<i>Mesmo ao braço de semear</i>
		Morfologia	<i>Valer as penas</i>
		Significado	<i>Num abrir sem fechar de olhos</i>
	Antíteses		<i>Inventor de realidades, pronto-a-despir</i>
	Quantificação		<i>Trigodes, trigestão</i>

Quadro nº 9 – Quadro-síntese das *brincriações*

A variedade de “transgressões” usadas pelo autor ao longo das suas obras mostra o papel do artesão Mia Couto sobre a língua. A língua representa, para o autor, uma tessitura extensa e maleável, onde convergem grafia, poesia e música. O trabalho do artesão é árduo e só é possível porque o autor domina com mestria a língua em todas as suas vertentes. É este conhecimento da língua que lhe permite *brincrir*, modificando tanto a forma como o significado das estruturas fixas da língua, sem, no entanto, romper com os laços de pertença filológica. O reconhecimento dos laços de família permite ao leitor elaborar uma leitura eficaz, do ponto de vista da construção do sentido.

O processo de compreensão não é perturbado no ato de receção do texto literário. O exercício de criatividade não inibe a compreensão; no entanto, pode provocar interpretações erradas, tal é, por vezes, a proximidade formal entre o lexema de base e o novo lexema. É sem dúvida a proximidade, mas ao mesmo tempo o

afastamento, que enriquece o processamento de informação no ato de leitura e a mensagem do discurso escrito literário miacoutiano²⁴⁷.

Entre a palavra de base e o lexema criativo estabelece-se uma diferenciação semântica. O significado do neologismo sobrepõe-se ao significado do lexema de base, podendo afirmar que a palavra de origem e as suas cargas semânticas são quase sempre reconhecidas e identificadas pelo falante. A relação entre os exemplos seguintes ilustra o que acabámos de referir: tarde e *tardeza*, ligeira e *ligeirenta*, estrondo e *estrondaria*. As palavras *tardeza*, *ligeirenta* e *estrondaria* não pertencem ao subconjunto das palavras existentes, não se encontrando atestadas em fontes escritas ou orais. Por outro lado, *estrondaria* seria a única palavra possível, porque, dos três exemplos apresentados, é a única palavra que apresenta uma estrutura possível de boa formação, base nominal + -aria.

Tard+eza (nominalização deadverbial), formação de um nome de qualidade “a qualidade de ser tarde”²⁴⁸, a partir de uma base adverbial. No português, o sufixo -*eza* seleciona uma base adjetival (magreza, fraqueza, franqueza, beleza).

Ligeir+ento (adjetivalização deadjetival), seleciona uma base adjetival (ligeiro/a), no entanto, no português, este sufixo seleciona uma base nominal – poeira/poeirento, bolor/bolorento, agoiro/agoirento.

Estrond+aria (nominalização denominal). No português, o sufixo “-aria” seleciona também uma base nominal e entra na formação de locativos (livraria), coletivos e de nomes de ação (baixaria). Alguns dos exemplos encontrados na escrita de Mia Couto selecionam as mesmas categorias de que no português europeu e representam coletivos, como, por exemplo, *estrondaria*, *netaria*, *povaria*, *dentaria*.

Como já foi referido, a economia linguística desempenha um papel importante na língua de MC. Este processo prende-se com a importância da oralidade na transmissão das “estórias” que são contadas por narradores ou contadores de “estórias”, por mensageiros, “cadernos” ou vozes da herança popular que caminham pelas crenças seculares e transportam até nós as memórias do mundo. As *brincriações* são assim exemplos de processos de economia linguística, através da fusão de elementos

²⁴⁷ Como o próprio autor diz: «Senti sempre necessidade de desarranjar aquela norma gramatical, para deixar passar aquilo que era a luz de Moçambique, uma cultura de raiz africana.» (*Isto é*, revista brasileira, 26/07/2007).

²⁴⁸ Como podemos observar no português com o nome de qualidade “magreza”, que representa a “qualidade de ser magro”.

linguísticos. As derivações, as composições, as amálgamas e as várias formas de reescrita de figuras ou fraseologias ilustram a variedade linguística de formas criativas. A língua de Mia Couto mostra, a cada passo, um diálogo, realidades diversas, processos dialógicos, quase sempre passíveis de se transmutarem no seu oposto. Assim, se por um lado as *brincriações* tendem a oferecer um olhar criativo, condensador, por outro, o olhar prolonga-se em perífrases, de uma escrita mais condensada, como é visível em processos de expansão como *os modos de espalhador de brasas*, substituindo “ser um espalha-brasas”²⁴⁹, em *multíssimo demasiado tempo*, pelo reforço hiperbolizado do enunciado, ou ainda na expansão da composição nominal, como em *não-esquece-nem-lembra*²⁵⁰.

3.6 Língua criativa e originalidade

Mia Couto apresenta, ao longo das suas obras, elementos diferenciadores que permitem traçar as grandes linhas que caracterizam a escrita do autor, suportada por uma nova enunciação de regras, baseada em associações originais e não atestadas no português, alternando entre palavras possíveis²⁵¹ (porque, embora não existentes e não estando atestadas nos dicionários ou em materiais de referência, são palavras possíveis) e palavras construídas²⁵², que não se encaixam dentro de um modelo possível da língua.

Neste ponto da reflexão pretende-se interrogar a língua de MC quanto à sua originalidade. Será que existe uma língua de Mia Couto? Existe ou não repetição das *brincriações* de livro para livro? A análise quantitativa de um *subcorpus* criativo, amálgamas e derivações, que apresentamos no ponto seguinte, mostra um trabalho sobre a língua, a procura de uma nova enunciação gramatical e de um léxico novo. As fraseologias não serão submetidas a uma análise estatística porque, como veremos posteriormente, não envolvem repetições significativas.

²⁴⁹ *Terra Sonâmbula*. Cf. ainda “não fosse eu um mandador de chuva” em vez de “ser um manda-chuva”, em *O Último Voo do Flamingo*, p. 27, ou o uso do possessivo em “palavra da minha honra” por “palavra de honra”, em *Cada Homem é Uma Raça*, p. 157.

²⁵⁰ Cf. MMQ 28 e 42, respetivamente.

²⁵¹ As palavras seguintes são palavras possíveis do português: *varandear* e *fantasmear*, pois existe em português europeu este modelo verbal, por “tornear”; *respiro*, palavra possível criada por conversão, a partir de “respirar”, como no português europeu encontramos “dança”, conversão de “dançar”.

²⁵² As palavras *anjonauta* ou *luaminosa* ilustram esse modelo que não se encaixa no português enquanto língua-padrão.

A análise das listas que constituem o *corpus* mostra que não existe uma repetição significativa nas obras de Mia Couto. Pelo contrário, o autor renova o seu processo criativo na passagem de uma obra para outra, o que representa um trabalho exímio de reflexão sobre a língua, tanto do ponto de vista linguístico como semântico²⁵³.

Os dados que de seguida apresentamos, ilustrativos das obras em análise, reúnem os dados das obras em estudo – 1990/2000.

3.6.1 Análise quantitativa: amálgamas, derivações e fraseologias

A análise quantitativa pretende reforçar a originalidade da língua de Mia Couto e demonstrar a fraca existência de repetição de estruturas que resultaram do trabalho criativo do autor. Os gráficos são elaborados a partir dos Anexos 2 e 3.

3.6.1.1 Amálgamas²⁵⁴

O gráfico nº 1 corresponde a um gráfico geral sobre as amálgamas das obras de Mia Couto e mostra a originalidade da língua de Mia Couto através das percentagens obtidas.

²⁵³ Nunes e Coimbra (2007: 169) falam da preocupação do autor em não se repetir e acrescentam que “apesar desta preocupação pela não repetitividade vocabular (...), Mia Couto acaba por desenvolver este processo criativo através da formação de família de palavras”. Cf. os seguintes exemplos: *brinciar/brinciação, homenzoada/homenzarrada, cabisbaixar/cabisbaixito, desacontecer/ desacontecimento*.

²⁵⁴ Cf. Anexo 2.

Amálgamas

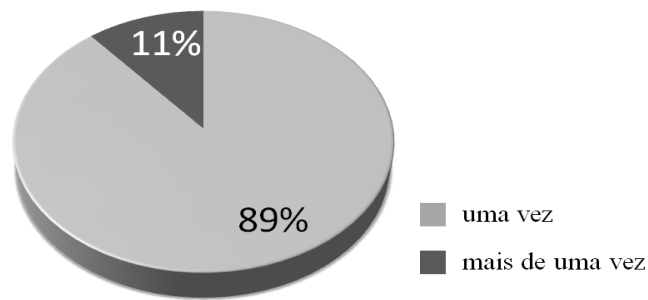


Gráfico n° 1 – Amálgamas

As amálgamas preservam ao longo da obra de Mia Couto a sua originalidade e inventividade. Apenas 11% do total das amálgamas surgem mais do que uma vez e em mais do que um livro, enquanto 89% das amálgamas surgem apenas uma vez, apoiando o trabalho original desenvolvido pelo autor. *Estremexer*, *tremeluzir*, *chilreino*, *atarantonto*, *artimanhoso* e *salpingar* pertencem ao conjunto das amálgamas mais repetidas e *abismaravilhado*, *absurdez*, *abstasiado*, *catastrágico*, *chafundar* e *prosapiar* surgem apenas uma vez e em uma das obras.

O gráfico n° 2 parte do conjunto das amálgamas repetidas e ilustra a percentagem de amálgamas repetidas pelo número de obras.

Amálgamas Repetidas

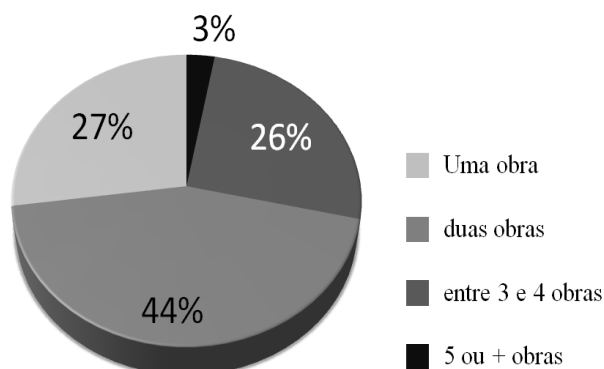


Gráfico n° 2 – Amálgamas repetidas

Neste gráfico propõe-se a observação da distribuição dos 11% das amálgamas repetidas pelo número de obras em que se encontram. Considerando que o *corpus* de análise é constituído por nove obras, não existe nenhuma amálgama que se encontre repetida em todas as obras e raros são os casos (3%) em que uma mesma amálgama apareça repetida em cinco ou mais obras.

O gráfico nº 3 distribui as amálgamas pelas categorias gramaticais seguintes: adjetivo, advérbio, nome e verbo. A primeira constatação é que o advérbio tem fraca representatividade na criatividade miacoutina.

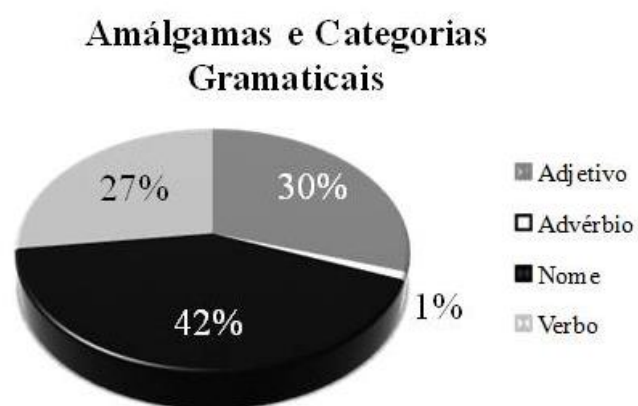


Gráfico nº 3 – Amálgamas e categorias

Este último gráfico opera sobre a totalidade das amálgamas distribuindo-as pelas categorias gramaticais: Adjetivo, Advérbio, Nome e Verbo. O Advérbio é a categoria menos produtiva nas obras de Mía Couto. Assim, por ordem decrescente, temos: Nome, Adjetivo, Verbo e Advérbio.²⁵⁵ A categoria Nome detém uma percentagem significativa (42%) em comparação com as outras categorias (30% para o Adjetivo e 27% para o Verbo).

²⁵⁵ Nunes e Coimbra (2007) num artigo sobre o estudo das obras de MC publicadas entre 1998 e 2000 (4 obras) chegam a resultados diferentes em relação à categoria mais produtiva: “no total das amálgamas recolhidas nas obras em análise, 18,4% são verbos, 30% pertencem à classe dos substantivos e quase metade dos exemplos (48,6%) são adjetivos”. Tendo em conta o *corpus* selecionado para esta tese, os resultados apontam para uma predominância do nome.

3.6.1.2 Derivações²⁵⁶

Os gráficos seguintes são construídos a partir do anexo 3 e ilustram o processo criativo da derivação e a originalidade da língua do autor.

O gráfico nº 4 representa as categorias gramaticais mais produtivas na derivação.

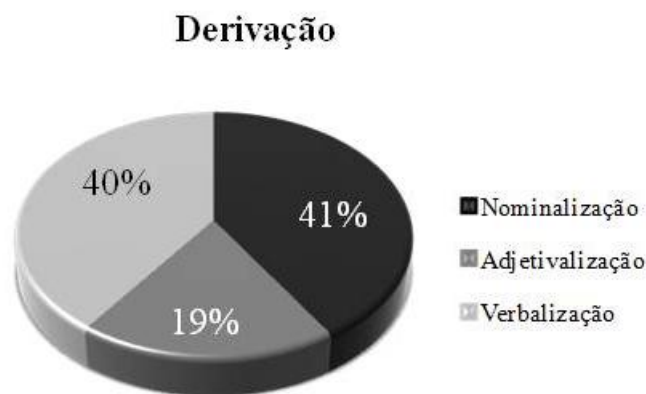


Gráfico nº 4 – Derivação

Este gráfico representa as três categorias gramaticais mais produtivas para a construção de novas palavras. A nominalização e a verbalização apresentam percentagens muito próximas, respectivamente, 41% e 40%. O Adjetivo surge como a categoria menos produtiva, com apenas 19%.

O gráfico nº 5 ilustra a categoria mais produtiva da derivação e reflete sobre as bases que estão na origem da nominalização.

²⁵⁶ Cf. Anexo 3.

Nominalização

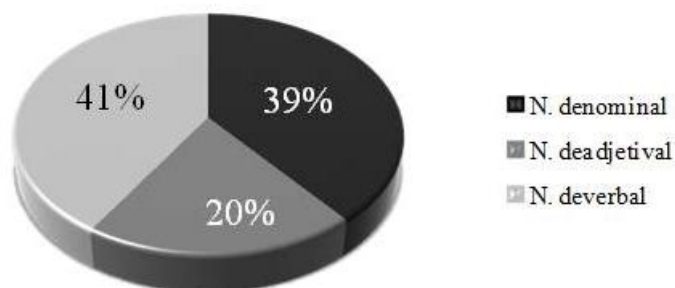


Gráfico n° 5 – Nominalização

A nominalização de verbal e nominalização denominal ocupam lugares privilegiados na produção de novas palavras derivadas. A percentagem de nominalizações de adjetivais desce para metade.

O gráfico n° 6 parte da adjetivalização e apresenta as percentagens que correspondem às bases de formação.

Adjetivalização

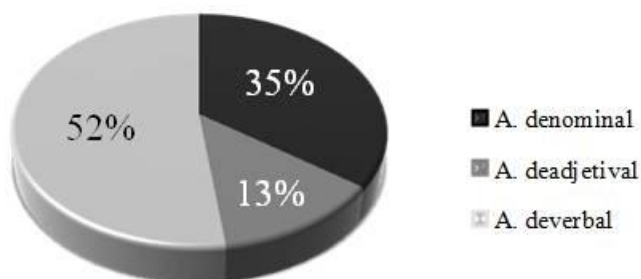


Gráfico n° 6 – Adjetivalização

Na adjetivalização, o verbo e o nome, por esta ordem, são as bases mais produtivas na formação de *brincadeiras*. O adjetivo corresponde mais uma vez à categoria menos produtivo.

O gráfico n° 7 analisa quantitativamente as bases que estão na origem da verbalização.

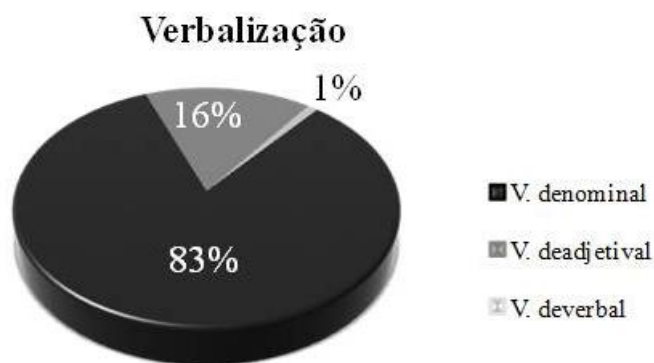


Gráfico nº 7 – Verbalização

Na construção de novos verbos, as categorias de base mais produtivas são o nome e o adjetivo. O Verbo ocupa apenas 1%. O nome é de novo a categoria que apresenta a percentagem mais elevada (83%).

3.6.1.3 Fraseologias

Sablayrolles (2000: 157) propõe vários critérios de identificação das fraseologias²⁵⁷ neológicas:

- (i) Combinação de palavras em que existe uma palavra neológica;
- (ii) Combinação de palavras não neológicas mas que possuem características que lexicalizam o conjunto²⁵⁸;
- (iii) Desvio de uma lexia existente na língua.

Dos tipos delineados por Sablayrolles (2000), o segundo e o terceiro são os mais frequentes nas obras de Mia Couto. A fraseologia assume na língua de Mia Couto um papel importante na construção do sentido e no desenvolvimento da expressividade do texto.

A criatividade pressupõe um jogo linguístico sobre a forma convencional, sem, no entanto, destruir os estereótipos fraseológicos. O falante recupera a forma sintática

²⁵⁷ Sablayrolles utiliza o termo de “locução neológica”; no entanto, esse corresponde a um uso lato da palavra locução.

²⁵⁸ O autor introduz aqui critérios distribucionais que não são permitidos nessas estruturas, por exemplo a pronominalização, a substituição paradigmática, a supressão ou inserção de elementos, as variações morfológicas e a rutura sintática. Cf. também Fraser (1970).

inicial, a estrutura prototípica e o sentido inicial conjuntamente com a estrutura desconstruída, tanto a forma convencional como a forma criativa são processadas pelo sujeito. Por outras palavras, poder-se-ia dizer que a desconstrução da estrutura inicial não anula a lexicalização inicial das expressões fixas.

A aplicação de operações transformacionais, referidas anteriormente, a expressões fraseológicas acarreta, na maioria dos casos, perda do valor idiomático da expressão. Do ponto de vista semântico, a lexicalização reforça a ideia de unidade de sentido e de não composicionalidade; a deslexicalização desafia a não composicionalidade, pois implica a análise da estrutura desconstruída.

As expressões apresentam variantes muito próximas como podemos observar no Quadro seguinte. O processo de reescrita pode recair em um ou vários elementos da expressão.

Expressões	
Variante 1	Variante 2
Chamar a lembrança	Chamar as lembranças
Dizer coisas sem pés	Dizer coisas sem pés nem cabeça
Engolir saliva	Engolir saliva de sapo
Lavar a boca e sujar o sabão	Lavar a mão e sujar o sabão
Mais vale é nenhum pássaro na mão	Mais vale uma mão no pássaro
Mar me quer	Mar me quer – bem me quer
Não ter coração a medir	Não ter olhos a medir
Para meio entendedor	Para meio entendedor duas palavras bastam
Pela boca morre o peixe	Pela unha morre o lagarto
Quem tudo perde tudo quer	Quem tudo perde nem sabe o que quer
Seu dito nosso feito	Seu dito, seu feito
Virar costas	Virar as costas

Quadro nº 10 – Expressões e variantes

No entanto, a repetição destas estruturas, como os exemplos abaixo transcritos ilustram, não é significativa:

Alto e mau som (2/2)²⁵⁹; *chegar a vias do facto* (4/3); *dar à luz* (2/2); *dedo-ante-dedo* (2/1); *encolher os ombros* (3/3); *Filho de uma quinhenta* (2/1); *merecer as penas* (2/2); *não valer as penas* (2/2); *pedir licença/licenças* (2/2); *quem fala consente* (2/2); *ratazanar o juízo* (2/2); *usar da palavra* (2/2); *virar costas* (3/3).

3.7 Análise da língua de Mia Couto

3.7.1 Derivação²⁶⁰

No ponto anterior enumerámos as diversas *brincriações* usadas por Mia Couto na construção da língua miacoutiana que transparece dos seus romances, necessária para retratar a realidade moçambicana vista pelo autor, a oralidade do seu povo e as riquezas sociais e afetivas que emergem deste *abraçamento* de culturas, de línguas e de raças. De seguida, analisamos a formação de palavras criativas nas obras de Mia Couto.

3.7.1.1 Sufixação

As palavras derivadas por sufixação são bem mais produtivas no discurso de Mia Couto do que as palavras prefixadas, como parece ser a crença geral relativamente à produtividade dos processos de formação de palavras em português, embora contrariada pelos dados obtidos por Antunes (2012: 125). Por outro lado, as palavras derivadas por sufixação em Mia Couto podem ser heterocategoriais²⁶¹ (*escutante* – V/N, *guardagem* – V/N, *fugista* – V/N, *dormitoso* – V/Adj), *i.e.*, a base e a palavra derivada podem pertencer a categorias gramaticais diferentes.

²⁵⁹ O primeiro número representa o número de vezes que surge a expressão e o segundo número refere-se ao número de obras em que a expressão é registada.

²⁶⁰ Cf. Anexos 4 e 5.

²⁶¹ As palavras sufixadas podem preservar a mesma categoria da base. Os seguintes exemplos assim o ilustram: *sograria*, *orgulhecer*, *pernação*, *medonhável*.

O sufixo *-nte* permite a criação de novas palavras, como acontece em português português, a criação de adjetivos deverbais: *arrependente* (arrepender-se), *corrigente* (corrigir), *inaudiente* (inaudir), *observente* (observar), *sucumbente* (sucumbir). Estes adjetivos apresentam o mesmo esquema derivacional de muitos adjetivos atestados em português (aprendente, estudante, fabricante, determinante).

Os adjetivos relacionais em *-ento(a)* (agoirento) correspondem no português a uma adjetivalização denominal. Na língua de MC encontram-se exemplos de adjetivalizações denominais – *carinhenta* (carinho), *carnenta* (carne), *cheirenta* (cheiro) *miserenta* (miséria), *resfrioenta* (resfriado) e adjetivalizações deadjetivais, como por exemplo em *ligeirenta* (ligeira).

A adjetivalização verbal é muito produtiva na obra de Mia Couto e remete para uma certa hiperbolização do sentido, visível nos exemplos seguintes, *dormitoso* e *gesticuloso*. A formação de adjetivos permite a criação de novas qualificações para as novas predicções veiculadas pela ficção miacoutiana. O leitor tem de sujeitar-se a uma dupla operação interpretativa, a interpretação da realidade e da ficção, um jogo entre designação e significação.

O sufixo *-oso(a)* não apresenta variação alomórfica e no português o esquema derivacional do adjetivo derivado corresponde à adjunção do sufixo a uma base nominal (N+-OS=A)²⁶². Estamos perante uma adjetivalização denominal que pode ser parafraseável por “relativo a” ou “portador de”, como o sugerem os exemplos seguintes do português: “gracioso” ou “gasoso”. Seguindo o mesmo modelo derivacional, o autor constrói adjetivalizações denominais, *estreloso* ou *discursoso*. Na língua do autor encontram-se exemplos “transgressores”. Para a formação de *dormitoso* e *reservoso* foi selecionada uma base verbal, respetivamente, “dormitar” e “reservar”, diferenciando-se, assim, do esquema derivacional do português. Os exemplos de adjetivos em *-oso* que obedecem à estrutura acima referida abundam na escrita de Mia Couto: *festejoso*, *gatinhoso*, *gesticuloso*. Resumindo, na escrita de Mia Couto encontram-se os seguintes modelos derivacionais para o sufixo *-oso(a)*:

- Adjetivalização deadjetival: *obditoso*, *maternososo*;
- Adjetivalização deadverbial: *devagarinhoso*, *devagaroso*;

²⁶² O português apresenta fundamentalmente adjetivalizações denominais em *-oso* e casos raros de adjetivalizações deverbais, como por exemplo “fungoso” (de fungar).

- Adjetivalização denominal: *brilhoso*, *açucaroso*²⁶³, *trianguloso*;
- Adjetivalização deverbal: *arriscoso*, *cambaleoso*, *definhoso*.

A maioria dos adjetivos criativos com o sufixo em *-oso(a)* é analisada por Cavacas (1999) como exemplos de amálgamas. Assinalámos também no *corpus* das amálgamas um conjunto de adjetivos com terminação em *-oso(a)* que constituem amálgamas, por exemplo: *esplendoroso* (esplendor+doloroso), *luaminoso* (lua+luminoso), *nuvembuloso* (nuvem+nebuloso), *temedroso* (temeroso+medroso), *tempestanoso* (tempestuoso+ pantanoso). No entanto, a grande maioria dos adjetivos em *-oso(a)* em MC não constitui, do nosso ponto de vista, amálgamas²⁶⁴ e propomos que sejam analisados como exemplos de derivação por sufixação, como é sugerido na análise.

Os nomes de qualidade²⁶⁵ *branqueza* e *redondura* são neologismos criados por MC. No português raramente se encontram dois sufixos concorrentes que se juntem à mesma base e mantenham o mesmo significado. Por exemplo, “clareza” e “claridade”, ambos nomes de qualidade, apresentam pontos de vista semânticos distintos (a “clareza” do raciocínio, e a “claridade” enquanto luminosidade de um lugar), o mesmo ocorre com “brancura” (qualidade de ser branco) e *branqueza* ou *redondeza* e *redondura*. O sufixo *-eza* forma no português nominalizações deadjetivais (destreza). Na língua de MC encontram-se nominalizações deadjetivais, por exemplo em *brusqueza*, como no português, e nominalizações denominais, *inferneza*, não registadas no português. O sufixo *-ura* tende a selecionar uma base verbal (formatura)²⁶⁶, em MC é possível encontrar bases verbais, *interrupção*, bases adjetivais, como em *cinzentura*, e bases nominais, ilustradas por *rebuçada*.

O sufixo *-aria* pode no português formar locativos, por exemplo “livraria”, “pastelaria” e “sapataria” que correspondem predominantemente a nominalizações denominais, mas também pode, em alguns casos, formar locativos deverbais (“refinaria”, “barbearia”); pode formar nomes de ação – “baixaria”, “gritaria” e pode, ainda, formar também nomes coletivos como demonstram os exemplos “judiaria”, “garrafaria”, “cestaria”. Os exemplos criados pelo autor não correspondem a locativos,

²⁶³ A partir de “açúcar”, Mia Couto constrói duas formas ortográficas em *-oso(a)*: *açucaroso* e *açucroso*.

²⁶⁴ Os seguintes exemplos, que Cavacas (1999) descreve como amálgamas, são por nós analisados como derivações: *brilhoso*, *ciumoso*, *discursoso*, *farraposo*, *federoso*, *toneloso*.

²⁶⁵ Sobre a construção dos nomes de qualidade, cf. Correia 1999.

²⁶⁶ “Brancura” constitui uma exceção pois seleciona uma base adjetival.

mas apresentam o mesmo esquema derivacional – nominalização denominal. Vejamos alguns exemplos:

“A netaria espalhava algazarra e a alegria barulhava pelas ruas” (CNT 224)

“Os amigos não tinham coração a medir: continuaram indagando toda a garotaria disponível. Nenhuma acolhia a ideia.” (C 85)

“Somos alguns irracionáveis, igual a essa povaria²⁶⁷ de subúrbio.” (CNT 217)

“São os dentes que convidam a fome. É por isso eu tirei toda a dentaria.” (TS 72)

Os exemplos de MC em *-aria*, *netaria*, *socaria*, *povaria* e *dentaria*, não correspondem nem a locativos nem a nomes de ação, antes constroem nomes coletivos, o que acontece também em português-padrão.

Nos exemplos miacoutianos, o afixo *-eir(a/o)*²⁶⁸ ilustra diferentes realizações ou diferentes esquemas derivacionais. *Inventeiro*²⁶⁹, *vendedeiro*, *escavadeiro* correspondem a exemplos de nominalizações deverbais; *intrujeiro*, *lambuzeiro*, *sonhadeira* têm a mesma base mas são adjetivalizações deverbais e *alpisteiro* e *maçanqueira* são exemplos de nominalizações denominais.

A derivação por sufixação apresenta na obra de Mia Couto uma variedade importante e mais construções desviantes da norma do português do que a prefixação. Poder-se-ia ainda assinalar o afixo *-ista*, que no português seleciona uma base nominal, *máquina* > *maquinista*, e na língua de Mia Couto seleciona uma base verbal como atestam os exemplos *arrombista*, *aparecista*, *fugista*, correspondendo a nominalizações deverbais.²⁷⁰

As palavras derivadas em *-ção* (explicação, animação) têm uma base verbal. A maioria das derivações em *-ção* criadas por MC preservam essa mesma base, por exemplo, *espreitação*, *perguntação*, *desaguação* ou *duvidação*; no entanto, nem todos os exemplos representam essa mesma regra derivacional. Veja-se por exemplo

²⁶⁷ O exemplo de *povaria* é interessante porque a base, *povo*, já tem um valor coletivo, parecendo funcionar o sufixo *-aria* como um intensificador.

²⁶⁸ O sufixo *-eiro* apresenta alguma complexidade. Existe uma grande discussão relativamente à natureza categorial dos produtos derivados desse sufixo, visto que a maioria deles pode ser simultaneamente nome e adjetivo. Tomaremos como ponto de partida apenas a categoria com que estes produtos ocorrem nos textos de Mia Couto. Não será objeto de discussão, nesta tese, a natureza categorial dos produtos derivacionais que decorrem desse sufixo.

²⁶⁹ MC cria duas formas concorrentes, a partir da mesma base verbal: *inventeiro* (C 163) e *inventador* (CNT 27), correspondendo ambas a nominalizações deverbais.

²⁷⁰ Em português-padrão a construção a partir de uma base verbal também é possível, como o atesta o exemplo *facilitista* (de “facilitar”), embora com menor produtividade.

tesouração e *demoniação* que parecem selecionar uma base nominal e *cinzentação*, *azulação* e *quenteação* que parecem selecionar uma base adjetival²⁷¹. Com a derivação em *-mento* (aleitamento, faseamento), que no português seleciona uma base verbal, encontramos, nos exemplos criativos de MC, uma pluralidade de bases: base verbal em *relampejamento*; base adjetival em *direitamento* ou *derradeiramento*; base nominal em *joelhamento* ou *parenteamento*.²⁷²

O sufixo *-dor/-or* seleciona no português uma base verbal e forma adjetivalizações deverbais (enganador) e nominalizações deverbais (organizador). Na escrita de MC encontram-se nominalizações deverbais *inventador*, *esquecedor* e nominalizações denominais *toupeirador*, *barulhador*.

Debrucemo-nos agora sobre os modelos de derivação verbal. A maioria dos verbos simples em *-ar*, do 1º grupo, é em MC denominal: *confiançar*, *covar*, *barrigar*. Encontram-se também exemplos de verbos construídos a partir de nomes derivados (costureira, garimpeira, cabeceira e forgueira), por exemplo, *costureirar*, *garimpeirar*, *cabeceirar*, e ainda algumas verbalizações deadjetivais como em *bonitar*, *estridentar*, *gostosear*.

Os exemplos de verbalizações abaixo indicados obedecem ao padrão de derivação do PE:

- Verbalizações denominais em *-ear*: *abutrear* (abutre), *alicatear* (alicate), *tapetear* (tapete), *varandear* (varanda);
- Verbalizações deverbais em *-inhar*: *luzinhar* (luzir), *saltinhar* (saltar);
- Verbalizações denominais ou deadjetivais em *-izar*: *maternizar* (deadjetival) ou *viaturizar* (denominal);
- Verbalizações denominais em *-ejar*: *crocodilejar* (crocodilo), *dentejar* (dente).

Partindo do pressuposto de que os prefixos não alteram a categoria sintática da palavra, os exemplos seguintes são verbalizações deverbais prefixadas, todas elas apresentando um prefixo de negação: *desmaneirar* (maneirar), *desroupar* (roupar), *descambalhotar* (cambalhotar), *desumbigar* (umbigar). Para concluir esta reflexão sobre a sufixação, registamos alguns exemplos de um fenómeno interessante encontrado em algumas construções verbais. Na obra de Mía Couto surgem vários exemplos de

²⁷¹ Para explicar a construção destes nomes, poderá postular-se a existência das bases verbais possíveis não atestadas *tesourar, *demonizar, *azular e *quentear.

²⁷² Tal como em relação aos nomes em *-ção*, embora não encontremos atestados todos os potenciais verbos que dão origem a estes derivados, a verdade é que todos os nomes em *-mento* são parafraseáveis por “ação de Vb”.

construções verbais binárias em que a segunda forma pertence ao português. Da análise feita, estamos perante construções que apresentam o mesmo significado, funcionando, na obra como sinónimos: *tempestar/tempestear*; *senhorar/senhorear*; *orgulhecer/orgulhar-se*.

O quadro nº 12 resume a diversidade da sufixação encontrada nas obras de Mia Couto.

Sufixação				
	Esquema derivacional de MC		Esquema derivacional do português-padrão	
Sufixo	Palavra MC	Categoria da base	Palavra do português	Categoria da base
-nte	<i>arrependente</i> (Adj)	verbo (arrepender)	aprendente	verbo
-ento(a)	<i>carinhenta</i> (Adj)	nome (carinho)	friorento	nome
	<i>ligeirenta</i> (Adj)	adjetivo (ligeiro)		
-eza	<i>brusqueza</i> (N)	adjetivo	clareza	adjetivo
	<i>inferneza</i> (N)	nome (inferno)		
-ura	<i>interrupção</i> (N)	verbo (interromper)	formatura	verbo
	<i>cinzentura</i> (N)	adjetivo (cinzento)		
	<i>rebuçada</i> (N)	nominais (rebuçado)	dentadura	nome
-os(o/a)	<i>delituoso</i> (N)	nome (discurso)	gracioso	nome
	<i>dormitoso</i> (Adj)	verbo (dormitar)		
	<i>maternos</i> (Adj)	adjetivo (maternal)		
	<i>devagaroso</i> (Adj)	advérbio (devagar)		
-aria			Livraria (loc)	nome
			gritaria (ação)	nome
			baixaria (ação)	adjetivo
	<i>netaria</i> (N coletivo)	nome (neto)		
	<i>povaria</i> (N coletivo)	nome (povo)		

		coletivo)		
-eir(a/o)	<i>inventeiro</i> (N)	verbo (inventar)		
	<i>intrujeiro</i> (Adj)	verbo (intrujar)		
	<i>alpisteiro</i> (N)	nome (alpista)		
-ist			maquinista	nome
	<i>arrombista</i> (N)	verbo (arrombar)	facilitista	verbo (facilitar)
-ção	<i>espreitação</i> (N)	verbo (espreitar)	explicação	verbo (explicar)
	<i>tesouração</i> (N)	nome (tesoura)		
	<i>azulação</i> (N)	adjetivo (azul)		
-mento	<i>relampejamento</i> (N)	verbo (relampejar)	aleitamento	verbo
	<i>direitamento</i> (N) ²⁷³	adjetivo (direito)		
	<i>joelhamento</i> (N)	nome (joelho)		
-dor/-or			enganador (enganar)	verbo
	<i>esquecedor</i> (N)	verbo (esquecer)	organizador (organizar)	verbo
	<i>toupeirador</i> (N)	nome (toupeira)		

Quadro nº 12 – Sufixação

Como em todos os neologismos, desde que o esquema derivacional seja gramatical, é possível atribuir um significado aos neologismos construídos com sufixos. E isto é também verdade para os neologismos criados por Mia Couto, mas é necessário, em ambos os casos, e especialmente nos casos de neologismos de Mia Couto, ter também em conta o contexto onde ocorre o neologismo sufixado e o papel do contexto na construção do significado.

As palavras novas e “transgressoras” coexistem de forma pacífica com as outras palavras, até porque em geral não são violadoras da gramática derivacional do português, produzindo efeitos variados: reinventam a relação entre os enunciados,

²⁷³ Para os exemplos de *direitamento* e *joalhamento*, cf. nota anterior.

reescrevem a situação de comunicação e constroem a adaptação da língua às comunidades descritas pela ficção.

3.7.1.2 Prefixação

A prefixação assume o mesmo papel e função que tem no português europeu. As palavras derivadas por prefixação não sofrem alteração da categoria sintática ou morfológica inicial (isocategoria). No entanto, de um ponto de vista semântico, a prefixação permite a construção de novas palavras, que integram o léxico miacoutiano.

Tal como em português, encontramos em Mia Couto a realização de prefixação orientada nos eixos semânticos negação/oposição, repetição/intensificação e localização espacial.

Mia Couto utiliza uma grande variedade de prefixos. O quadro nº 13 dá conta dos prefixos mais frequentemente utilizados pelo autor.

Prefixação			
Prefixo	Valores	Exemplos de Mia Couto	Exemplos do português ²⁷⁴
<i>des-</i>	negação/ oposição	<i>desacontecimento</i> <i>desbaptizar</i>	desamor desmontar
<i>in-</i>	oposição	<i>inacreditar</i>	inefícaz ²⁷⁵
<i>re-</i>	repetição	<i>rerodar</i>	recomeçar
<i>sobre-</i>	loc. espacial	<i>sobrepisos</i>	sobreloja
<i>sub-</i>	loc. espacial	<i>sublábio</i>	subcave
<i>bi-</i>	quantificação	<i>bicego</i>	bicampeão

²⁷⁴ Cf. Villalva (2008: 130-133).

²⁷⁵ Neste caso, não encontramos o prefixo *in-* associado a formas verbais em português.

<i>tri-</i>	quantificação	<i>Trigestão</i>	trigémeo
<i>entre-</i>	posição intermediária	<i>entrexistências</i>	entrecruzamento
<i>trans-</i>	para além de	<i>transfazer</i>	transbordo

Quadro nº 11 – Prefixação

Mia Couto apresenta mais exemplos de prefixos; no entanto, as comparações com o português europeu tornam-se cada vez mais complexas. Alguns exemplos poderão ser explicados por reanálise de palavras já existentes na língua. *Sobremisso* – pode ser explicado por reanálise com “submisso”, *extralotada* – substitui “superlotada”. *Submarinhos* apresenta um outro tipo de fenómeno, na medida em que o prefixo se mantém, no entanto é modificada a base “sub+marino”.

Existem ainda outros prefixos que se afastam dos valores acima enunciados quando colados a bases inusitáveis: *sub-* em *subusada* ou *submissionário*, *trans-* em *transfluente* ou *transcoloridos*, *entre-* em *entrededir*.

Os prefixos seguintes, embora surjam raramente, fazem também parte da variedade de prefixos usados pelo autor: *ex-* em *exdiferença*, *es-* em *esvoar*, *tres-* em *tresconverter*.

Os exemplos de prefixação mais frequentes ilustram a oposição binária, que o português constrói com o advérbio de negação, e que negam o valor da base, que podemos observar nos exemplos seguintes, com os prefixos *des-* e *in-*, nos adjetivos, nomes e verbos. A prefixação estabelece relações binárias de oposição, negando o conteúdo semântico da base, e construindo a negação de maneira mais económica, fazendo omissão do advérbio de negação, tornando o discurso literário mais eficaz e com maior expressividade.

O prefixo *des-* pode atribuir o valor de negação ou de oposição. *Desacontecimento* é um “não acontecimento” (negação), *desbaptizar* será “desfazer o batizado” (oposição) e *desouvir* é não “ouvir”. Os dois valores do português estão presentes neste prefixo.

Este prefixo é muito produtivo na língua de MC e nas três categorias seguintes:

Adjetivos: *desajeitoso*, *desandrajoso*, *desluada*, *desdelicado*, *desengenhoso*;

Nomes: *desjuízo*, *desparadeiro*, *desacontecimento*, *desaparência*, *descalcidão*;

Verbos: *desconsumir, desautenticar, desouvir, desbaptizar, desapelidar*.²⁷⁶

O prefixo *in-* tem valor de negação. As palavras a que se junta não se alteram nem do ponto de vista sintático nem morfológico e o prefixo, em Mia Couto, é produtivo nas categorias gramaticais abaixo enunciadas:

Adjetivos: *inaudiente, induvidável, impestanejável, incontecível*;

Nomes: *improvérbio, inflamingo, inventanias, incomparência, inapósito*;

Verbos: *indecidir, inalterar, indistinguir, injanelar, insentar*.

O afixo *in-* e as suas variantes alomórficas, ou variações formais²⁷⁷, que variam em função do fonema que inicia a estrutura da base, inserem na palavra derivada também um valor de negação: *imoventes, inalterar, incomparência, indecidir, indignatário, irrealizar*. O valor de negação ocupa um lugar importante na derivação por prefixação dos exemplos retirados das obras em análise.

Poder-se-á ainda referir o uso da prefixação no processo de deslexicalização de elementos constituintes de palavras, como mostram os exemplos que ilustram a quantificação no quadro. A partir de *cego* o autor cria *bicego*, uma nova palavra constituída pela mesma base a que juntou um prefixo com o valor de quantificação, com o significado de “cego dos dois olhos”²⁷⁸. *Trigestão* substitui “digestão”, “di” e “tri” assumem, nestes casos, o valor de prefixos de quantificação.

O prefixo *re-* acarreta, nas novas palavras construídas, um valor de repetição, como se pode verificar nas seguintes palavras: *rebaptizar, rebulir, reatrever* e *redesistir*, mantendo a categoria gramatical da base, neste caso o verbo.

Para a interpretação das novas palavras prefixadas e a negação da designação da base, o leitor tem de recorrer aos contextos e desfazer qualquer ambiguidade ou hesitação interpretativas. O contexto e a situação enunciativa têm aqui um papel preponderante na construção do novo sentido do discurso literário. A língua de Mia Couto exige que o leitor tenha uma participação ativa e opera cumulativamente na

²⁷⁶ Verbos que no português-padrão formam a negação com o advérbio de negação, “não consumir”, “não autenticar”...

²⁷⁷ Rio-Torto (1998: 32).

²⁷⁸ Em *Cronicando* encontram-se outros exemplos que obedecem a este mesmo jogo, mostrando o reforço da criatividade e o poder inventivo do autor, agindo sobre a própria realidade: *trigestão* (C 127, a partir de “digestão”) e *trigodes* (C 73, a partir de “bigodes”). Nestes casos, o autor brinca com o valor numérico que pode ser atribuído ao elemento adjacente à esquerda, atribuindo-lhe um valor quantitativo, aumentando, assim, a sua expressividade. Estes exemplos refletem outros que existem no português: *tripé, unicelular, bi-motor*.

construção do sentido. Para a interpretação da nova palavra prefixada, o falante tem de recorrer à palavra base da língua e à ocorrência do neologismo no discurso.

A parassíntese pressupõe a adjunção simultânea de constituintes circunfixais, um em posição prefixal, outro em posição sufixal. A base pode ser nominal ou adjetival. O português apresenta as seguintes variantes dos constituintes circunfixais²⁷⁹: *es* x *ear* (estontear – tonto); *es* x *ejar* (esbracejar – braço); *a* x *ecer* (amadurecer – maduro); *en* x *ecer* (entardecer – tarde); *es* x *ecer* (esclarecer – claro); *a* x *izar* (atemorizar – temor); *en* x *izar* (encolerizar – cólera). Seguindo o modelo do português, Mia Couto cria novas palavras por parassíntese, como é o caso de *enlivedecer* (lívido). As demais palavras aparentemente construídas por parassíntese, em que as bases correspondem a bases nominais ou adjetivais, podem ser explicadas por prefixação operada sobre verbos não atestados: *empançar* (pança<*pançar), *encaseirar* (caseiro>*caseirar), *encriançar* (criança>*criançar), *encrocodilar* (crocodilo>*crocodilar), *entartarugar* (tartaruga>*tartarugar), *entristonhar* (tristonho<*tristonhar).

O mesmo se pode afirmar relativamente aos exemplos abaixo apresentados, que selecionam um constituinte prefixal *des-*, que se junta a uma base que já contém um constituinte sufixal: *desorfanar*, *desmundar*, *despergaminhar*, *desroupar*, *desumbigar*, *descarteirar*.

Serão estes exemplos casos de parassíntese ou de prefixação de formas anteriormente criadas pelo autor, ou palavras possíveis dentro da *gramática* do autor? O exemplo de *desmeninar* orientou a nossa reflexão. A verbalização denominal *meninar* é uma forma atestada nas obras de MC. Neste caso estamos claramente perante uma prefixação de uma palavra nova criada pelo autor.

3.7.1.3 Composicionalidade e decomposicionalidade

A composição, segundo Rio-Torto (1998: 93), “distingue-se pelo facto de envolver pelo menos duas bases, autónomas ou não, cada uma das quais é suposta ter

²⁷⁹ Cf Rio-Torto (1998: 91). A autora apresenta esta tipologia simples e justifica que optou por este tipo de representação porque “se torna difícil uma representação mais formal da estrutura do produto, a menos que se identifique W...W como constituintes esquerdo e direito do circunfixo”.

capacidade referencial. O composto é, assim, uma unidade lexical constituída por duas unidades lexicais dotadas de poder referencial”.

Evalinda, *Rosalinda*, *Felizminha* são nomes próprios criados por Mia Couto. Poder-se-á considerar que esses nomes próprios são formados por composição? Estamos perante uma fusão de lexemas – Eva+linda, Rosa+linda e Feliz+minha. Não existe, nos casos apresentados, nenhuma sobreposição de segmentos. Serão as palavras formadas por justaposição²⁸⁰? Nos nomes próprios acima referidos, embora designem uma personagem, *linda* e *minha* preservam o seu significado no contexto, dando ao leitor informações sobre as personagens.

“Passatempo”, “madrepérola”, “guarda-chuva” são palavras compostas que designam um conceito, um referente. Nos nomes próprios acima enunciados, embora do ponto de vista formal passem pelo mesmo processo de justaposição de lexemas, o mesmo não acontece quanto ao significado. Nestes nomes miacoutianos, além do nome próprio, existe um atributo que participa também na construção do sentido.

Em Mia Couto, encontram-se outros exemplos de nomes próprios que obedecem à construção do composto morfológico: *Pontivírgula*, *Deusqueira*. A escolha dos nomes próprios obedece a particularidades ou idiossincrasias das personagens, *i.e.*, os nomes têm um valor descritivo.

Regista-se ainda uma ocorrência de compostos sintagmáticos que constroem opostos de compostos normativos do português, através da junção de partícula de negação ou de um afixo de negação:

- Afixo de negação: *meias desmedidas*; *mal-desentendidos*; *artista de invariedades*; *medicina ilegal*; *leito desconjugal*; *direitos desumanos*; *pecado imortal*; *descargo de inconsciência*; *relações asexuais*.²⁸¹ Com *desajuste de contas*, a negação é acrescentada no primeiro constituinte do composto.

O exemplo *mancha-prazeres* perdeu o afixo de negação. No entanto, a queda do afixo de negação não modifica substancialmente o significado do composto, que continua negativo com “manchar”. Embora se encontrem alguns exemplos em que o autor introduz elementos no interior de compostos normativos, como em *fila quase*

²⁸⁰ Rio-Torto (1998: 93) levanta os problemas inerentes à formação por composição e as dificuldades baseadas na delimitação de fronteiras entre os compostos, os compostos sintagmáticos, os sintagmas fixos e algumas palavras prefixadas. Acrescentamos ainda as dificuldades de delimitação entre compostos e amálgamas.

²⁸¹ Cf. os seguintes exemplos: *medicina ilegal* (UVF 29), *leito desconjugal* (UVF 48), *direitos desumanos* (UVF 172) e *relações asexuais* (EA 124).

indiana, raros são os casos em que se mantém a lexicalização do composto sintagmático, como seria de esperar.

Mia Couto apresenta um outro caso interessante de formação de compostos, submetendo um composto já existente no português a uma substituição paradigmática, como ilustram os exemplos seguintes: *conversa afilhada*; *pronto-a-despir*²⁸²; *cabra-surda*; *cobra-cega*; *alma pernada*; *rés-do-céu*. Em *barco-íris*, *dedo-de-obra* e *péssimos-olhados*, a substituição opera-se na primeira palavra do composto. Em *sexo maisculino* a palavra do composto do português é substituída por uma amálgama e *lei-de-fora* ilustra uma inversão sintática dos elementos. No caso de *padre-maria* e *ave-nossa*, o autor cruza os dois compostos.

O recurso ao hífen permite ao autor cristalizar a relação lexical entre os constituintes e a construção de compostos novos nominais: *atropelado-e-foge*; *canta-encantar*; *corcunda-marreca*; *esconde-aonde*; *corre-morre*; *mais-que-primeira-dama*.²⁸³ O hífen é também usado nos casos em que existe repetição da mesma palavra, acrescentando mais expressividade ao composto, *pouco-pouco*, *muito-muito*, *desde-desde*.²⁸⁴ Neste caso, o produto resulta em construções avaliativas.

Os exemplos *aguarda-fatos* e, por analogia, *aguarda-factos*²⁸⁵, sofrem uma alteração do significado, pelo jogo entre “guardar” e “aguardar”. A analogia pode também ser explicada por alguns dos exemplos já referidos: a substituição paradigmática, em *dedo-ante-dedo*, por “pé-ante-pé”, o cruzamento lexical entre *padre-maria* e *ave-nossa*, a alteração sintática em *lei-de-fora*, por um “fora-da-lei”, a sinonímia na junção de *corcunda-marreca*, a alteração do significado em *mancha-prazeres*, por “desmancha-prazeres” e antónimos em *medicina ilegal* por “medicina legal”.

Outros exemplos poderiam enriquecer o leque dos processos composicionais e decomposicionais produzidos pelo autor: *retro-camarada*; *terceiros idosos*; *zonzassonsa*; *zoo-ilógico*; *moça-velha*; *burro-macho*; *mulher de pronto-pagamento*; *donativo de corpo*; *corrupção-não-corrupção*; *outrodizendo* e ainda os compostos formados com “recém”, como em *recém-criança*, *recém-conhecida*.²⁸⁶

²⁸² Cf EA 125.

²⁸³ Cf., respetivamente, C19, TS 125, CHUR 15, TS 159, EA 23, UVF 30.

²⁸⁴ Cf., respetivamente, CHUR 65, UVF 131, UVF 182.

²⁸⁵ Cf. EA 117.

²⁸⁶ CF., respetivamente, C 141, VF 13, CNT 217, C 125, UVF 131, UVF 133, UVF 171, UVF 84, UVF 97, EA 123, CNT 243 e TS 199.

A análise dos exemplos mostra, mais uma vez, a analogia com palavras composicionais da língua, que são ativadas pelo leitor aquando da descodificação destes lexemas composicionais.

3.7.2 Amálgamas²⁸⁷

“Teu nome, Rosalinda, são duas mentiras. Afinal, nem rosa, nem linda” (CHUR 54)²⁸⁸. *Rosalinda*, como já referimos, tanto pode ilustrar o processo de composição por justaposição como o processo da amálgama. As duas bases juntam-se, sem se operar nenhuma perda, nem sobreposição de segmentos fónicos. Este exemplo marca a fronteira por vezes ténue entre a composição e a amálgama. Ambos os processos denotam a capacidade *brinciativa* da língua e a sua força expressiva.

As amálgamas, e em particular as amálgamas miacoutianas, representam processos de fusão de segmentos. Resultam de combinatórias inusitadas e instáveis e da criação de novos valores metafóricos dos constituintes. Não obedecem a um padrão único de lexicalização mas a uma pluralidade de modelos. Descrever-se-ão posteriormente os modelos utilizados por Mia Couto. Alguns autores referem o carácter aleatório da amálgama, outros recusam essa posição e defendem a existência de modelos de fusão e de sobreposição.

O trabalho descritivo das amálgamas incidirá na fusão dos lexemas e das respetivas sobreposições de segmentos fónicos, de forma a dar conta dos modelos usados pelo autor, realçando, deste modo, a riqueza da abordagem linguística do autor e a sua destreza na associação de lexemas, aparentemente distanciados.

É interessante verificar que a *brinciação* sobre a língua não interfere na perceção semântica do sujeito/leitor, a nível da compreensão. O leitor recupera o jogo linguístico e a informação subjacente a esse jogo, sobrepondo as camadas semânticas, reais e/ou imaginárias, próprias da gramática do português ou da “gramática” individual do escritor. As amálgamas geram vários significados que se sobrepõem aos significados das bases, originando uma condensação semântica.

²⁸⁷ Cf. Anexo 6.

²⁸⁸ Embora o nome “Rosalinda” seja um nome atestado em português. É claro através do excerto citado que o autor brinca deliberadamente com a sua estrutura. Daí a sua inclusão na criatividade miacoutiana.

Ao longo das obras de MC, poucas são as amálgamas que se repetem, como se referiu na análise quantitativa, o que denota uma preocupação do autor pela preservação da originalidade, como traço característico da sua linguagem e uma recusa da banalização da repetição. Poder-se-á afirmar que a língua é para MC um objeto de reflexão e *brinciação* em exercício constante.

A amálgama leva à construção de um novo conceito, com um novo significado para um determinado contexto situacional. Mais uma vez, é exigido ao leitor um trabalho cognitivo reforçado, todas as palavras que entram na formação da amálgama têm de ser identificadas e processadas pelo leitor, ao mesmo tempo que tem que ser processado o efeito da fusão, muitas vezes metafórico. É de referir ainda a importância do jogo que a novidade transporta através do exercício mental, e este jogo foi produzido pelo autor e será desconstruído pelo leitor durante o processo de descodificação.

De seguida apresenta-se um primeiro esboço de classificação das amálgamas, baseado na relação entre as palavras ou segmentos de palavras que farão parte da amálgama.

Amálgamas	
Sem segmentos homófonos	
Fusão de duas palavras sem sobreposição de segmentos fónicos. Nenhuma das palavras sofre perdas fonológicas.	<i>Rosa/linda</i> (Rosa+linda) <i>Bruta/monstro</i> (bruta+monstro) <i>Eva/linda</i> (Eva+linda) <i>Exacta/mesmo</i> (exacta+mesmo) <i>Feliz/minha</i> (Feliz+minha)
Sem segmentos homófonos (mas com perda num dos constituintes)	
Junção de duas palavras sem segmento fónico comum. Pelo menos uma das palavras sofre perdas fonológicas.	<i>Tremeluzir</i> (tremer+luzir) <i>Vivibundo</i> (vivo+moribundo) <i>Onduralar</i> (ondular+ralar) <i>Abismaravilhado</i> (abismado+maravilhado) <i>Amortorista</i> (Amor+motorista)

Com segmentos homófonos (várias variantes, em função do lugar ocupado pelo segmento que gera a forma)	
Fusão de duas palavras e sobreposição de segmentos homófonos, correspondentes a uma sílaba comum.	<i>atre</i> [vi] <i>vida</i> (atrevida+vivida) <i>chil</i> [rei] <i>no</i> (chilreio+reino) <i>com</i> [pai] <i>xonada</i> (compaixão+apaixonada) <i>estre</i> [me] <i>xer</i> (estremecer+mexer) <i>esca</i> [pa] <i>fúrdio</i> (escapar+estapafúrdio)
Fusão de duas palavras e sobreposição de três ou mais segmentos homófonos.	<i>argu</i> [ment] <i>iras</i> (argumento+mentiras) <i>chora</i> [ming] <i>uar</i> (choramingar+minguar) <i>condo</i> [lent] <i>idão</i> (condolente+lentidão) <i>lacri</i> [mar] <i>uja</i> (lacrimar+maruja) <i>ex</i> [press] <i>ionada</i> (expressão+impressionada)
Fusão de duas palavras e sobreposição de um único segmento homófono.	<i>bene</i> [v] <i>alencia</i> (benevolente+valencia) <i>sol</i> [i] <i>stência</i> (solidão+existência) <i>cons</i> [p] <i>orcarias</i> (conspurar+porcarias) <i>des</i> [t] <i>remido</i> (destemido+tremido) <i>predis</i> [p] <i>ronto</i> (predisposto+pronto)
Com “encaixe” e sobreposição de segmentos homófonos	
Fusão de duas palavras com “encaixe” e sobreposição de segmentos homófonos.	<i>i</i> [lua] <i>minados</i> (iluminados+lua) <i>mira</i> [bolha] <i>nte</i> (mirabolante+bolha) <i>arri</i> [bomba] <i>ção</i> (arribação+bomba) <i>des</i> [qualquer] <i>ficados</i> (desqualificados+qualquer) <i>a</i> [montanha] <i>da</i> (amontoada+montanha)
Com truncação	
Com truncação nos dois constituintes e sem sobreposição de segmento homófono.	<i>sozinhidão</i> (sozinho+solidão) ²⁸⁹ <i>fraqueza</i> (fraqueza+fortaleza) <i>fintabolista</i> (fintar+futebolista) <i>pensageiro</i> (pensamento+passageiro)

²⁸⁹ O exemplo de *sozinhidão* poderia ser interpretado como uma palavra derivada por sufixação. Não é sempre possível reconhecer com exatidão o processo de formação que está subjacente. O contexto, neste caso, “Aqueles nuvens me fizeram recordar quantos dias passaram desde que chegara ao barco encalhado. Já me fartava daquela **sozinhidão**” (TS 105), nem sempre dá a informação necessária ao leitor.

Com truncação num dos constituintes (à direita) e sem sobreposição de segmento homófono.	<i>fiorrapo</i> (fio+farrapo) <i>malconveniência</i> (mal+conveniência) <i>malfragado</i> (mal+naufragado) <i>raivabundo</i> (raiva+vagabundo) <i>enormecida</i> (enorme+adormecida)
Com truncação num dos constituintes (à esquerda) e sem sobreposição de segmento homófono.	<i>quotinocturnos</i> (quotidianos+nocturnos) <i>cabismudo</i> (cabisbaixo+mudo) <i>cabistonta</i> (cabisbaixo+tonta) <i>casburro</i> (casmurro+burro) <i>contemplinactivo</i> (contemplar+inactivo)
Com truncação num dos constituintes (à esquerda), sem sobreposição de segmento homófono e com vogal temática.	<i>surd[i]mudo</i> (surdo+mudo) <i>mil[i]brilhos</i> (mil+brilhos) <i>quadr[i]pedestre</i> (quadrúpede+pedestre)
Com truncação nos dois constituintes e sobreposição de segmento homófono.	<i>píc[ni]co</i> (piquenique+penico) <i>pr[o]esias</i> (prosa+poesias) <i>atri[bul]ício</i> (atribulado+rebulício) <i>com[paix]onar</i> (compaixão+apaixonar)

Quadro nº 13 - Amálgamas

As amálgamas cobrem várias categorias gramaticais. Já foi referido que a categoria é determinada pela última palavra ou segmento que entra na construção da amálgama. O quadro nº 14 apresenta a categoria do produto final e as categorias gramaticais dos elementos que fazem parte da construção da amálgama.

Amálgamas e Categorias			
Categoria da amálgama	Amálgama	Constituintes	Categorias dos constituintes
Adjetivo	<i>artimanhoso</i> <i>arfegante</i> <i>obsclaras</i> <i>contemplinactivo</i>	artimanha+manhoso ar+ofegante obscuras+claras contemplar+inactivo	N+Adj N+Adj Adj+Adj V+Adj

Advérbio	<i>exactamesmo</i> <i>timiudamente</i>	míuda+timidamente	Adj+Adv N+Adv
Nome	<i>aminhistia</i> <i>abananeira</i> <i>arvorestruz</i> <i>epilapsos</i> <i>malvoroço</i>	minha+aministia abananar+bananeira árvore+avestruz epilético+colapsos mal+alvoroço	Det+N V+N N+N Adj+N Adv+N
Verbo	<i>antescutar</i> <i>apalilhar</i> <i>apoclipsar</i> <i>renitentar</i>	antes+escutar apalpar+ilhar apócalipse+eclipsar renitente+tentar	Adv+V V+V N+V Adj+V
Nomes próprios	<i>Agualberto</i> <i>Felizminha</i> <i>Joãotónio</i> <i>Julbernardo</i> <i>Joanantónia</i> <i>Raimúdo</i> <i>Raimiudinho</i>	Água+Alberto Feliz/Felismina+minha João+António Júlio+Bernardo Joana+Antónia Raimundo+múdo Raimundo+miudinho	N+N N+Det N+N N+N N+N N+N N+N/Adj

Quadro nº 14 – Amálgamas e categorias

Nem sempre é fácil determinar com exatidão as categorias gramaticais²⁹⁰ dos constituintes, nem mesmo identificar os constituintes exatos, visto que várias leituras são possíveis, devido às trunicações, ao lugar em que se operam essas trunicações e ao produto final. O advérbio e o determinante correspondem às categorias com menos representatividade nas amálgamas miacoutianas. Nome, verbo e adjetivo ocupam lugares de destaque neste tipo de criatividade.

Poder-se-á concluir que, para a criação de amálgamas, Mia Couto seleciona duas ou mais palavras e opera a sua fusão, guardando o todo ou parte da primeira e da última da palavra. Quando as categorias das palavras que as formam são diferentes, a categoria gramatical da amálgama corresponde sempre à categoria da última palavra: ex. *expressionada* (A) [expressão (N)+impressionada (A)]; *benevolentia* (N) [benevolente (A)+valentia (N)]; *consporcarias* (N) [conspurar (V)+porcarias (N)].

²⁹⁰ Retomaremos no capítulo seguinte esta questão a partir da análise de exemplos.

3.7.3 Fraseologias²⁹¹

Da fraseologia fazem parte as expressões lexicalizadas, que poderíamos definir como expressões polilexicais, total ou parcialmente fixas, do ponto de vista sintático e/ou semântico, não composicionais e que auferem um significado idiomático. Apresentam propriedades semânticas idênticas a um lexema individual, por exemplo, “atirar areia para os olhos” pode ser parafraseado por “enganar”.

Os estudos desenvolvidos por M. Gross (1982), para o francês, ou Vietri (1985), para o italiano, mostraram a existência nas línguas de *blocos fixos*, que foram designados de formas diversas pelos linguistas, palavras compostas, locuções, amálgamas, expressões idiomáticas, provérbios, frases feitas, máximas, citações, sentenças.

Uma expressão fixa pressupõe a existência de uma lexicalização, maior ou menor, e a refutação de possibilidades combinatórias ou transformacionais²⁹². É uma sequência de pelo menos duas palavras que pode apresentar alguma opacidade semântica e a relação entre o predicado e os seus argumentos é não-composicional ou muito restrita.

A deslexicalização aparece quando existe violação consciente (valor criativo) pela introdução de comutações livres (as variantes são exemplos de comutações). O discurso publicitário usa frequentemente o processo de desconstrução, cujo processo desencadeia muitas vezes o humor e a ironia. A deslexicalização anula o efeito de banalidade, criando novos jogos de palavras e pressupondo, para estes novos jogos de palavras, uma leitura analítica, composicional e não idiomática.

Este processo pode ocorrer por intervenções na cadeia sintagmática ou por substituições paradigmáticas, rompendo, obrigatoriamente, com a interpretação idiomática inicial. Existe sempre uma alteração da lexicalização de partida, que pode ser sintática, lexical ou morfológica.

A língua de Mia Couto é criativa, rica em tonalidades e ritmos, e confere colorações estranhas mas perceptíveis no processo de descodificação da sua mensagem. O autor utiliza expressões lexicalizadas na sua forma convencional ou recorre a

²⁹¹ Cf. Anexo 7.

²⁹² Cf. Fraser (1970), e a gradação das operações transformacionais propostas pelo autor: adjunção, inserção, permutação, extração, reconstituição e os seis critérios propostos por Svensson (2002: 2): memorização, contexto único, não-composicionalidade, sintaxe marcada, bloqueio e inflexibilidade.

processos criativos, agindo sobre a forma linguística da expressão, à imagem do trabalho criativo da linguagem publicitária²⁹³. *Dobrar o riso, ir pelos ares, meter alguma coisa na cabeça de alguém, rir a bandeiras despregadas, pedir licença* ilustram estruturas fraseológicas existentes no português, a que o autor recorre sem intervir na sua forma. No entanto, os exemplos seguintes sofreram uma ação ou transgressão na cadeia sintagmática (e/ou paradigmática), o que acabou por agir também na cadeia semântica, sem inserir nas novas estruturas espaços de opacidade semântica: *meter os pés na vida; cortar o fio da vida; pôr os iis nos pontos; com cara de muitas barbas; sentir um aperto no peito; não virar as costas ao coração*. O falante é agora confrontado com a necessidade de reconhecer e processar a forma lexicalizada, para depois a desconstruir, descodificar e processar de novo.

O processo de deslexicalização das lexias complexas, operado por MC sobre as estruturas canónicas lexicalizadas, através de substituição de um dos seus elementos do mesmo paradigma ou de alteração da estrutura sintática da lexia, implica uma reinterpretação semântica. Interessar-nos-emos mais particularmente por expressões idiomáticas e provérbios²⁹⁴.

A forma lexicalizada está inserida na herança cultural da língua, o leitor faz apelo à memória e ao saber enraizado na cultura para a processar. O significado das formas criativas é construído a partir de expressões lexicalizadas, por substituição dentro de um mesmo paradigma: a substituição de um elemento por outro do mesmo paradigma pode não levar a uma modificação semântica – *sentir um aperto no peito, à flor dos dedos*²⁹⁵; ou por substituição em paradigmas diferentes: a substituição pode, então, levar a uma alteração semântica – *cortar o fio à vida, meter os pés na vida*²⁹⁶. Uma alteração morfológica, como ilustram os exemplos seguintes – *dar ânimos* em vez de “dar ânimo”, *pedir licenças* em vez de “pedir licença” ou *dobrar os risos* no lugar de

²⁹³ Os exemplos seguintes pertencem ao discurso publicitário e são construídos a partir de uma fraseologia: “Dizemos com quem andamos... dir-lhe-ão quem somos” (MKM, Markimage); “no Carnaval ninguém bebe mal” (Superbock); “uma pizza sem sair da linha” (Pizzaria na linha de Cascais).

²⁹⁴ Cf. Arnaud (1991). O autor propõe os seguintes critérios para a definição do provérbio: a lexicalidade (estruturas codificadas e reconhecidas como tal pelos locutores); a autonomia sintática; a autonomia textual; o valor de verdade geral e o anonimato. Dos critérios acima enunciados, só a lexicalidade e o anonimato estabelecem uma ponte entre os provérbios e as expressões idiomáticas, os outros três parâmetros distinguem estes dois tipos de fraseologia. A autonomia sintática do provérbio opõe-se aos outros predicados lexicalizados, por estes últimos permitirem alguns tipos de variações e aceitarem complementos suplementares, o que é incompatível com a essência do provérbio.

²⁹⁵ Estes exemplos substituem, respetivamente, “sentir um aperto no coração” e “à flor da pele”.

²⁹⁶ Substituindo, respetivamente, “cortar o fio à meada” e “ter os pés bem assentes na terra”.

“dobrar o riso”, não leva a alterações de significado. A seleção do traço menos humano em *jurar fidelidade às garrafas* que substitui o traço mais humano da expressão lexicalizada – *jurar fidelidade a alguém* – acentua o carácter lúdico e expressivo da língua de MC.

As expressões proverbiais levantam mais problemas para a sua atestação. A sintaxe permite a sua identificação: *o escaravelho dá duas voltas antes de entrar no buraco, pode alguém aconselhar a lagartixa que a pedra em baixo está quente?, as mulheres quanto mais gingham o corpo mais fecham o coração* ou *a inveja é a pior cobra: morde com os dentes da própria vítima*. Uma pesquisa mais apurada, junto de falantes nativos do PM, junto do autor e com o apoio das fontes lexicográficas existentes, ajudar-nos-á a obter informações mais fidedignas sobre as estruturas proverbiais no PM. No entanto, do ponto de vista semântico, sintático e discursivo, estas construções são facilmente identificadas e processadas pelo falante como sendo expressões proverbiais²⁹⁷.

No quadro nº 15 resumem-se os diversos processos desconstrutivos utilizados pelo autor e cada processo é ilustrado com exemplos. A última coluna regista as formas-padrão.

Processos desconstrutivos	Exemplos	Formas-padrão
Substituição paradigmática	<i>Jogar à <u>cabra-surda</u></i> <i>Ter a <u>cabeça</u> à <u>razão</u> de <u>pontapés</u></i> <i>Ensinar o <u>padre-nosso</u> ao <u>vigarista</u></i>	cabra-cega juros vigário
Reformulação sintática	<i>Água fazendo crescer outra água na boca</i> <i>Fazer crescer bocas, águas e noites</i>	Fazer crescer água na boca
Substituição – léxico PM	<i>Procurar agulha em <u>capinzal</u></i>	Procurar agulha em palheiro

²⁹⁷ O falante tem a capacidade de reconhecer as estruturas proverbiais pela sua forma, mesmo que não conheça o seu conteúdo, porque a forma-provérbio obedece a padrões, a modelos lexicalizados e facilmente identificados (por exemplo, estruturas binárias, aliteraões, jogos fónicos, etc). Berman (1985: 36) defende a importância da tradução “literal” do provérbio dado que o falante detém uma consciência da lexicalização e a capacidade de reconhecê-lo.

	<i>Meter a boca no <u>xipalapala</u></i>	Pôr a boca no trombone
Reescrita metafórica	<i>Com nervo florindo na pele</i>	Os nervos à flor da pele
Negação	<i>Com quantos paus se <u>desfaz</u> uma canoa Dar ares da sua <u>desgraça</u> <u>Desfazer</u> trinta por <u>nenhuma</u> linha</i>	Com quantos paus se faz uma canoa Dar ares da sua graça Fazer trinta por uma linha
Alteração da estrutura sintática	<i>Dizer coisas sem pés <u>na</u> cabeça Estar a tirar limpeza dos pratos</i>	Dizer coisas sem pés nem cabeça Pôr tudo em pratos limpos
Expansão da estrutura	<i>Enquanto o diabo esfrega o olho <u>zarolho</u> Em tempos de cólera <u>e guerra</u></i>	Enquanto o diabo esfrega um olho Em tempos de cólera
Alteração de quantificadores	<i>Estar metido em vara de <u>sete</u> camisas Estar na <u>sétima</u> quinta Meter-se nos copos, garrafas, garrações</i>	Estar metido numa camisa de onze varas Estar nas suas sete quintas Meter-se nos copos
Alteração das relações sintagmáticas	<i>Custar os olhos e a cara De pés nos bicos</i>	Custar os olhos da cara Em bicos de pés
Alterações das categorias	<i>Ter a boca fora dos bofes Se sentir como água dentro do peixe</i>	Deitar os bofes pela boca Estar como peixe dentro de água
Hiperbolização do sentido	<i>A espelhos vistos A molhos vistos</i>	A olhos vistos
Alteração do determinante	<i>Dar <u>a</u> lição Com cara de <u>nenhuns</u> amigos</i>	Dar uma lição Com cara de poucos amigos
Reescritas metafóricas	<i>Num bater de pestana Num estrelar de olhos</i>	Num abrir e fechar de olhos
Redução da expressão	<i>Para meio entendedor Para ter onde cair</i>	Para bom entendedor meia palavra basta Não ter onde cair morto
Sinonímia	<i>Passar noites em claridade Sentir um aperto no peito</i>	Passar a noite em claro Sentir um aperto no coração

Substituição do verbo introdutor	<i>Ratazanar o juízo</i>	Atazanar o juízo
Ironia /jogos de linguagem	<i>O último a melhorar é aquele que ri Sem enredo nem licença de porte de alma</i>	O último a rir é o que ri melhor Sem licença de porte de arma
Oposição	<i>Nem a água é mole nem a pedra é dura</i>	Água mole em pedra dura tanto bate até que fura
Rimas	<i>Nem tanto há mar, nem tanto há guerra</i>	Nem tanto ao mar nem tanto à terra

Quadro nº 15 - Fraseologias

(In)Conclusões

A ação de MC sobre a língua, como já foi referido, não é um mero artifício linguístico, um mero jogo sobre as formas, mas um trabalho intenso e árduo sobre os significados, sobre a língua enquanto cultura, sobre a essência da própria língua. Mia Couto resume, de forma brilhante, a ação de Guimarães Rosa sobre a escrita e poder-se-ia transpor as suas observações para a sua própria escrita, salvaguardados os espaços e os tempos. A língua representa um universo, o universo do autor, o seu próprio mundo, as suas representações, as suas histórias. Não estamos perante uma simples artificialidade. Não é um simples exercício mental. Através da escrita, dessa escrita reescrita, inventada, floreada – é um outro mundo que emerge para nos contar outras histórias, histórias de Moçambique e sobre Moçambique.

É aquilo que ele [Guimarães Rosa] perseguiu na escrita, “essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica”, essa coisa que se anuncia no silêncio do sertão, no presságio da vereda, na poesia e que é a viagem entre deserto e oásis. O que ele nos dá, por via da escrita, é um mundo. Esse universo nós o ignorávamos, mas existia em nós uma silenciosa lembrança de um fascínio perdido. A luz e sombra da página existiam já adormecidas dentro de nós. A leitura nos dá uma espécie de re-encantamento. Esse é o sentimento quando nos encontramos com a escrita de João Guimarães Rosa.²⁹⁸

²⁹⁸ Mia Couto, 2005, in Atas do XIV ENDIPE, Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, Porto Alegre, 27 a 30 de Abril de 2008, pp. 106-110. O sublinhado é nosso.

A escrita de Mia Couto requer do leitor um trabalho redobrado em termos de processamento da informação e de agilidade cognitiva. A aparente unidade e a real diversidade presentes na obra de MC pressupõem um verdadeiro processo tradutológico intralíngua. No entanto, seria mais correto falar de “interlínguas”, considerando que a variante a que MC chega é uma mistura de várias línguas e/ou variedades linguísticas e uma forte capacidade de desconstrução linguística e de *brinciação*. O leitor/tradutor deve ter um extraordinário grau de maleabilidade linguística e um conhecimento exímio da língua portuguesa para perceber o jogo entre a língua enquanto realidade partilhada e a língua enquanto inovação.

Mas esse conhecimento perfeito da língua portuguesa não chega. O leitor tem de conhecer muito bem o português de Moçambique. Não nos referimos a um mero conhecimento linguístico, mas a um conhecimento cultural, fundamental para a compreensão do texto de Mia Couto. Estamos, portanto, a falar de duas línguas e de duas culturas, com as suas semelhanças e diferenças. Além disso, perceber as diferenças entre o português-padrão e o português de Moçambique, pressupõe ter acesso a informações pertinentes sobre as variedades linguísticas existentes em Moçambique, necessárias para um estudo comparativo entre duas faces de uma mesma língua.

Do cruzamento entre estes vários espaços linguísticos nasce a língua literária de MC e a sua riqueza vem do contraste entre um sentimento de estranhamento mas ao mesmo tempo da naturalidade em que esse estranhamento opera. É esse *contraste-jogo*, essa *(ir)realidade*, que gera a capacidade literária da escrita de MC. O leitor é confrontado com uma pluralidade de sentidos (polissemia acrescida), gerada pelo jogo linguístico, isto é, pela criatividade, e também pelas partilhas de culturas que através desse jogo transitam para a língua.

Segundo Mia Couto, o leitor de um texto literário deve criar imagens²⁹⁹, deve ser capaz de se desdobrar em várias personagens, as personagens das obras que lê, de viajar por vários espaços e tempos, os espaços e tempos das obras que lê, deve abrir-se a outros raciocínios, a outras formas de pensar e agir.

Acrescentamos que o leitor das obras literárias de Mia Couto é um passador, no sentido cristalizado pela emigração dos anos sessenta, como foi referido anteriormente, passador de personagens e mensagens, de tempos e espaços, passador de polissemias, de

²⁹⁹ Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Património, 6º, agosto 2007, Universidade de Passo Fundo (UPF).

uma visão plural e polivalente dos mundos. O leitor de MC é um cidadão plurilingue, capaz de presenciar diálogos nas variações da própria escrita e de aprofundar as vertentes culturais que emanam das variações da escrita. Essas variações são aparentemente recebidas pelo leitor de forma natural.

O efeito “aparentemente natural”, de que fala Leite (1998: 42), contrasta com a complexidade do processo criativo. Vejamos o exemplo das amálgamas, na medida em que apresentam, pelo próprio processo de fusão de palavras, um distanciamento maior, tanto lexical como semântico.

Parece existir uma sobreposição fônica da primeira palavra base que entra na constituição da amálgama:

Chamarisco – a palavra “chamariz” exerce uma pressão no leitor e de certa maneira no reconhecimento das palavras-base que constituem a amálgama. Neste caso a sobreposição permite preservar ambas as palavras por extenso: chamar**is**(z)+**isco**, o que facilita o reconhecimento acima enunciado.

O mesmo acontece com os exemplos seguintes:

Amálgamas	
Amálgama	Palavras base
<i>animaldades</i>	animal+ mal dades
<i>adolescentenário</i>	adolescente+ cent enário
<i>artiodáctilografo</i>	artiodáctilo+ dactiló grafo
<i>bichorão</i>	bicho+ chor ão
<i>calafriorento</i>	calafrio+ frio rento
<i>caracoladinhos</i>	caracol+ col adinhos
<i>controversáteis</i>	controversa+ versá teis
<i>cristalinda</i>	cristal+ linda
<i>doidoendo</i>	doido+ do endo
<i>gatinhoso</i>	gatinho+ tin hoso
<i>Joanantónia</i>	Joana+ Ant ónia
<i>lacrimarujo</i>	lágrima+ mar ujo

Quadro nº 16 – Amálgama e sobreposições

A analogia³⁰⁰, palavra utilizada aqui em sentido lato, poderia ser descrita como o processo pelo qual a língua tende a uniformizar-se, criando paradigmas passíveis de serem reconhecidos pelos falantes, através da analogia e da transposição de paradigmas. A analogia é utilizada pelo autor de forma consciente e introduz na língua um carácter de espontaneidade. As novas formas integram-se, naturalmente, nos modelos existentes, impondo-se como formas possíveis. Apresentam-se como imitando modelos existentes na língua. Saussure (CLG: 222) referia a analogia como “imitation d’un modèle” e “(...) est tout entière grammaticale et synchronique”, e enquadrando-se dentro da criação lexical.

Os exemplos seguintes ilustram esse carácter de espontaneidade e de criação lexical:

Forma construída por analogia³⁰¹	Forma-padrão
<i>Cinquentena</i>	Quarentena
<i>Trigestão</i>	Digestão
<i>Bicego</i>	Cego
<i>Mãojerico</i>	Manjerico
<i>Irmãodade</i>	Irmandade
<i>Analfabético</i>	Analfabeto
<i>Acabranhado</i>	Acabrunhado
<i>Escaramoça</i>	Escaramuça
<i>Calcorrer</i>	Calcorrear
<i>Obsclaro</i>	Obscuro
<i>Maufeitor</i>	Malfeitor
<i>Mautrapilho</i>	Maltrapilho

Quadro nº 17 – Analogia I

³⁰⁰ No *Grand Larousse de la Langue Française* (1971), a analogia é definida do seguinte modo: “On classe légitimement sous le chef de l’*analogie* tous les faits réductibles à une formule proportionnelle, quele que soit l’extension des différents termes de la formule (élément solvante difficile à évaluer). La nature des termes de la proportion n’est pas non plus à considérer, le terme altéré pouvant être du domaine des signifiants ou celui des signifiés”.

³⁰¹ Para *bicego*, *mãojerico* e *irmãodade* cf., respetivamente, CHUR 99, CNT 55 e TS 127.

As alterações³⁰² introduzidas nos exemplos acima apresentados não interferem no processamento de reconhecimento da palavra-padrão. A riqueza da língua de Mia Couto vem da sobreposição de significados que agem e se atualizam no processamento. O falante recupera a palavra convencional e acrescenta-lhe o novo sentido enunciativo que a alteração introduz na palavra.

Poder-se-ia dizer que a criatividade de MC é analógica no sentido em que a analogia, para funcionar, pressupõe similaridade ou semelhança entre a fonte e o alvo da analogia, pois de outro modo não funciona. Se o leitor não for capaz de recuperar a ligação entre a fonte e o alvo, então a analogia, e por conseguinte a própria criatividade, não funciona.³⁰³

Em resumo, a análise da língua criativa de Mia Couto não pode ser desligada da análise da língua e da cultura que lhe está subjacente. Criar é aqui um ato consciente, é uma procura incessante de semelhanças e diferenças, de sentidos, de novas formas de dizer o outro, inserido em categorias, espaços e tempos que não cabem nas fronteiras linguísticas do português.

A “nova” língua é o resultado de uma miscigenação linguístico-cultural, da pluralidade de um povo, da oralidade das suas vozes, captadas em espaços reais e ficcionais e no enchimento de uma voz narrativa, sempre renovada de cargas semânticas que se vão fusionando na construção de novas enunciações.

O sentido enunciativo alarga o seu campo de visão e rompe as barreiras do significado referencial. A Língua de Mia Couto inova, no espaço da escrita, tanto do ponto de vista formal como na angariação de significados, válidos enquanto elementos discursivos.

O trabalho de construção do autor, a capacidade inventiva e o forte grau de produtividade que se espelha em toda a sua obra constituem desafios para o leitor comum e, de forma bem mais premente, para o leitor-tradutor.

O trabalho do leitor e do leitor-tradutor deve passar por uma desconstrução constante do processo criativo do autor, na procura de uma interpretação totalizante, necessária, tanto no ato de leitura como no ato de tradução. E ao tradutor cabe, na fase

³⁰² Alguns exemplos de alterações: a oposição obscura/*obsclaro*, a vocalização em maltrapilho/*mautrapilho*, a alteração de um fonema em escaramuça/*escaramoça*, a ditongação em manjerico/*mãoжерico*, a analogia em quarentena/*cinquentena* e a atualização do valor de quantificação em digestão/*trigestão*.

³⁰³ Em termos gerais, poder-se-ia acrescentar que a criatividade da língua de MC funciona porque os padrões são identificáveis pelos leitores e, por consequência, os significados são também inferíveis.

da tradução propriamente dita, a reconstrução da fase criativa na outra língua. E para que a criatividade funcione também na tradução é necessário que o leitor da tradução também seja capaz de apreender a analogia, que passa pela similaridade entre fonte e alvo.

Acreditamos que um conhecimento perfeito da língua de Mia Couto é uma condição *sine qua non* para pensar o exercício de tradução de textos como os do autor em estudo. O conhecimento da gramática do autor, ou em sentido lato, o conhecimento das suas idiossincrasias, é necessário e fundamental para a interpretação do texto e das suas significações plurais. Acreditamos que este conhecimento permitirá ao tradutor penetrar na cultura do texto, abrindo-lhe as portas para mais-valias semânticas que resultam do diálogo entre a linguística e a cultura. O trabalho sobre as várias áreas da linguística não corresponde a um mero exercício sobre a forma, como o próprio autor afirma, mas à necessidade de criação de uma língua capaz de albergar uma nova cultura, novas realidades, novas categorias. Claro que esse conhecimento da língua de MC nunca será possível se o tradutor não conhecer na perfeição a língua-alvo.³⁰⁴

³⁰⁴ Este capítulo da nossa tese rege-se por esse pressuposto.

Capítulo 4

Tradução e criatividade – análise comparativa

Introdução

A reflexão que propomos neste capítulo incidirá, mais especificamente, sobre as obras de Mia Couto publicadas entre 1990 e 2000 e traduzidas para francês. As obras, que de seguida enumeramos, foram referidas no início da tese aquando da apresentação do *corpus*³⁰⁶:

1. *Cada Homem é uma Raça* (1990) (5ª edição 1998) (185 p.)

“Chaque homme est une race”, in *Les baleines de Quissico* (1996) (tradução parcial, 105 p. traduzidas)

2. *Cronicando* (1991) (6ª edição 2001) (193 p.)

“Chroniques”, in *Les baleines de Quissico* (1996) (tradução parcial, 44 p. traduzidas)

3. *Terra Sonâmbula* (1992) (7ª edição, 2002) (218 p.)

Terre somambule (1994) (251 p.)

4. *A Varanda do Frangipani* (1996) (7ª edição, 2003) (152 p.)

La véranda au frangipanier (2002) (199 p.)

5. *Vinte e Zinco* (1999), (139 p.)

Chroniques des jours de cendres (2003) (149 p.)

6. *Mar me quer* (2000) (4ª edição 2001) (69 p.)

Tome, tombe, au fond de l'eau (2005) (78 p.)

³⁰⁵ In *Ciberdúvidas*, www.ciberduvidas.pt, consultado em 9 de julho 2012, “Perguntas à língua portuguesa”, por Mia Couto.

³⁰⁶ As obras são apresentadas por ordem cronológica de publicação em português.

7. *O Último Voo do Flamingo* (2000) (4ª edição 2004) (225 p.)

Le dernier vol du flamand (2009) (200 p.)

Este capítulo representa um momento importante da reflexão sobre a tradução das unidades polilexicais. Começaremos por olhar para o exercício de tradução levado a cabo pelas tradutoras, analisando comparativamente o original e a tradução, de forma a descrever e questionar as estratégias de tradução adotadas. Interessa-nos refletir sobre as estratégias de tradução das amálgamas e das fraseologias.

4.1 Amálgama e tradução

Traduzir Mia Couto pressupõe conhecer a *gramática* do autor. Neste momento do trabalho, interessar-nos-emos pela *gramática* das amálgamas, retiradas das obras em análise que foram traduzidas para francês e referidas na introdução a este capítulo. As amálgamas constituem produtos de criatividade que caracterizam o estilo do autor enquanto inventor linguístico e agente de mudança no processo de concentração semântica próprio deste produto de construção de palavras. A escolha da criatividade constitui, como vimos a defender, uma opção consciente e voluntária por parte do autor.

A especificidade das amálgamas e as suas características foram apresentadas no capítulo 1 – Enquadramento teórico. A amálgama transporta o processo criativo do autor e é possível a conversão desse mesmo processo criativo para a língua de tradução, tendo em conta a mais-valia que essa criatividade pressupõe na geração de sentido no texto.

A amálgama literária constitui um “hápx” e, como o termo indica, é criada para desempenhar uma determinada função num contexto específico e pressupõe a fusão de dois predicadores selecionados para um contexto particular. Deste ponto de vista, também a tradução da amálgama tem de ser pensada tendo em conta todos os elementos que estiveram presentes no ato de criação.

A criação de novas palavras acarreta a criação de novos significados. Essa criação abre a língua à novidade, mostra a sua elasticidade e flexibilidade e desenha novos processos de enriquecimento. As amálgamas são utilizadas como unidades

lexicais com sentido referencial construído, baseado numa predicação, à qual estão associados novos valores simbólicos emergentes dos contextos em que se aplicam. No entanto, essas unidades não são convencionais, e por essa razão demarcam-se das unidades lexicais atestadas, simples ou compostas.

Os neologismos estilísticos daí decorrentes constituem os produtos reais de uma ação sobre a língua e ilustram o seu dinamismo natural. A escrita literária é o resultado da ação do sujeito-autor sobre a língua e as novas combinatórias determinam a originalidade retórica que advém de novas colocações de palavras e de novas relações que entre elas se fazem e se desfazem, na passagem de uma língua para outra.

A riqueza e originalidade de uma língua literária é o resultado dessa ação. A tradução, enquanto transporte da realidade de uma língua para outra, deve preservar essa riqueza e originalidade. Para isso, o tradutor deve, como afirma Barrento (2002: 98), ser um “tradutor arqueólogo”, condensando o ato criativo original e os produtos resultantes dessa criação na língua de tradução:

Em arqueologia, a mera acumulação de materiais, fragmentos, vestígios, também serve para reconstruir uma imagem de um passado de uma cultura. A analogia arqueológica tem-me servido ultimamente de referência para a minha própria teoria da tradução da poesia como processo afim, no qual, mais que desenterrar cinzas do passado, é preciso tentar fazer reviver a luz, a chama que animou uma cultura ou um simples objecto.

Na mesma ordem de ideias, Berman (1985: 87-91) sublinha que esses novos produtos abriram um espaço na língua-fonte e integram a língua-alvo, exigem do tradutor uma intervenção e um trabalho de reflexão sobre as palavras e as suas relações. O autor (1985: 90) reitera que a ética da tradução deve privilegiar o texto fonte e as suas especificidades, abrindo um campo para a penetração das idiossincrasias produzidas na língua-fonte. Berman fala aqui do trabalho sobre a “letra”³⁰⁷:

La visée éthique du traduire, justement parce qu’elle se propose d’accueillir l’Étranger dans sa corporéité charnelle, ne peut que s’attacher à la lettre de l’œuvre. Si la forme de la visée est la fidélité – dans tous les domaines – qu’à la lettre. Être « fidèle » à un contrat signifie respecter ses stipulations, non « l’esprit » du contrat. Être fidèle à « l’esprit » d’un texte est une contradiction en soi.

³⁰⁷ Berman (1985: 90) apoia a sua reflexão num outro texto fundador desta visão da tradução, *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin. O texto de Schleiermacher, *Os diferentes métodos de traduzir*, representa também uma viragem importante das ideias de tradução, refutando a visão fortemente etnocêntrica que vigorava no século XIX e constitui um elemento fulcral para a reflexão de Berman sobre tradução.

Assim, traduzir as amálgamas não é, nem poderia ser, um simples exercício de transposição linguística ou de sinonímia concatenativa. Antes exige do tradutor um ato ético, um novo olhar sobre a diferença entre as línguas e os objetos que as constroem. As novas palavras construídas numa língua não cumprem, obrigatoriamente, o mesmo processo de construção e de significação de uma outra língua. O tradutor tem, pois, de manusear os elementos que constituem a língua, estabelecendo entre eles novas relações, de forma a construir novos significados. O ponto de partida orientador da ação sobre a língua deverá ser construído pelas particularidades inseridas na língua-fonte e geradoras de novas significações. No entanto, ao passar para a língua-alvo essas idiossincrasias, o tradutor tem de ter em conta as diferenças entre as duas línguas de trabalho, isto é, o tradutor terá de ter em conta que as línguas têm “letras” diferentes, que operam diferentes sentidos e diferentes visões do mundo. Assim, o trabalho do tradutor repousa sobre um jogo entre semelhanças e diferenças. O princípio da fidelidade não existe nas palavras e nas suas literalidades, enquanto elementos individuais, mas nas palavras em ação enquanto elementos integrantes de um discurso. Como afirma Meschonnic (1999: 138 e 140), no capítulo que tem por título “traduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu’ils font”:

La poétique est l’essai de penser le continu dans le discours. Elle tente d’atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu’ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu’ils font, qui est plus subtil que ce que la pragmatique contemporaine a cru mettre au jour. C’est de l’agir du langage. Il agit sur nous même si nous ne savons pas ce qu’il nous fait. Il le fait.

A língua é um objeto em ação, constituída por um conjunto de palavras, em que as palavras existem pelas relações que constroem com as outras palavras e pelas significações que resultam dessas relações. A ação daí decorrente situa-se num tempo e num espaço, e é enquadrada numa situação de comunicação. O sentido emerge das relações atrás enunciadas. Esta visão da língua-ação, em que as palavras constroem entre elas relações privilegiadas, dá conta da flexibilidade e da elasticidade da própria língua e, por outro lado, da sua abertura à inovação. As relações entre as palavras são disso exemplo. Inserem-se na língua, resultam da intervenção do falante, na maioria dos casos, de um falante anónimo, incutindo-lhe novos semas pelas novas associações que surgem.

A flexibilidade da língua assim como a recursividade constituem noções interessantes para se pensar o trabalho de tradução como constituindo também um

trabalho em ação exercido pelo tradutor e centrado na fidelidade ao autor. A tradução resulta, assim, na transposição de um trabalho sobre a língua, elaborado por um determinado autor, no sentido lato, e que o identifica enquanto sujeito falante, através, por exemplo, das suas idiossincrasias. Da mesma maneira, o tradutor identifica os vários discursos contidos num texto e o seu trabalho consiste na criação, na outra língua, num trabalho baseado numa aproximação máxima, desses mesmos discursos.

Discutir a ideia de “um trabalho de aproximação máxima” nada de novo trará à discussão. Bento (1992) intitula um dos poemas do *Silabário*, “Eu tradutor, traidor”, onde metaforiza o complexo trabalho do tradutor e a sua própria experiência como tradutor. Os versos condensam a vida das palavras, a sua força, os seus afetos e a “profanação” ou “transmutação” a que as palavras se sujeitam quando o tradutor lhes toca.

*Relanceio o que toquei não sendo meu:
palavras,
cicatrices indefesas
numa boca, num lugar, numa data.
Amei-as sem lucidez.
Profanação?
A quem prestarei contas?
Muitos
reivindicam o que é seu, e transmutei
sem consciência, com avidez tão cega
que não soube transmitir sua inteireza,
ufano ao supor reter seu fundo aroma.*

Cada língua tem as suas representações do mundo e elabora, com o material linguístico, as suas próprias categorias. O poeta-tradutor compara as palavras a “cicatrices indefesas” que pertencem a um momento único, a um lugar e a um determinado indivíduo.

Várias são as razões que recusam a literalidade do trabalho de tradução das amálgamas. Traduzi-las pressupõe repensar as línguas e as suas palavras, do ponto de vista simbólico, convencional, motivacional, fonológico, entre outros. Uma palavra não cobre, obrigatoriamente, a mesma realidade semântica em duas línguas diferentes.

L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. (...). Accueillir l'Autre, l'Etranger, au lieu de le repousser ou de chercher à le dominer, n'est pas un impératif. (Berman 1985: 88)

No entanto, mesmo não sendo imperativo, fechar as portas à especificidade do ato criativo do autor da língua-fonte é esmagar o processo criativo original, neutralizando a diferença - o Outro - em proveito de uma banalização do ato de escrita.

O trabalho de tradução das amálgamas exige refletir sobre as palavras, não enquanto elementos individuais, mas enquanto objetos que mantêm com as outras palavras da língua relações linguísticas que se elaboraram no ato comunicativo, criando novas predicções. Este facto não pode ser omissa nas novas fusões que se pretendem construir.

Assim, compete ao tradutor equacionar os parâmetros seguintes na comparação entre línguas e refletir sobre os vários conteúdos:

- a ausência de sinonímia entre palavras e entre línguas;
- a noção de aproximação semântica; a história da mesma palavra dentro de línguas diferentes;
- a diferente carga cultural transportada por palavras idênticas em línguas diferentes;
- a relação fonológica entre palavras.

Os parâmetros acima expostos salvaguardam o facto de cada palavra ser submetida em cada língua a experiências diferentes, a condições diferentes de uso e a diferentes graus de familiaridade. Por outro lado, as novas combinatórias geradas pelas amálgamas correspondem a combinatórias inéditas que enriquecem, precisamente porque constituem produtos novos da língua, a língua-fonte e como tal deverão gerar, também na língua-alvo, novas predicções, resultantes da fusão de pelo menos duas predicções.

As diferenças entre as línguas e as suas representações e o diferente uso das palavras nas línguas acarretam um trabalho acrescido que dificulta o trabalho de tradução da amálgama. Cada palavra tem a sua história, o seu grau de familiaridade, as suas combinatórias, e todos estes elementos condensam o uso que os sujeitos fazem das palavras em cada língua. A mesma palavra, em línguas diferentes, é objeto de experiências e reflexões diferentes, de variações de significados, isto é, de usos diferentes.

Em tradução, a experiência e a reflexão da palavra numa determinada língua são elementos a ter em conta no processo tradutológico para uma outra língua onde a

mesma palavra vai ser albergada. Por outro lado, o grau de aceitabilidade e receção das palavras neológicas pelos leitores e pelas entidades que regem a língua pode também não ser o mesmo nas duas línguas.

Sendo a amálgama uma das características identificativas da escrita miacoutiana, a sua não preservação na tradução apaga, dilui o próprio estilo do autor, tornando-o inacessível ao leitor da tradução. Assim, defendemos a tradução das amálgamas, e enumeramos, de seguida, alguns argumentos a favor dessa mesma criatividade:

- A criação das amálgamas, através da fusão inédita de constituintes, modifica o significado convencional de cada uma das palavras tomadas individualmente.
- A criatividade não se limita à língua literária. É antes constitutiva da língua enquanto todo e é partilhada pelos falantes da mesma língua³⁰⁸.
- A manipulação linguística é uma característica de outros tipos de discursos: os discursos publicitário e jornalístico, por exemplo.
- A manipulação linguística pressupõe o alargamento do horizonte linguístico e das suas representações cognitivas, veiculadas através de novas metáforas.
- A oralidade africana penetra³⁰⁹ no texto miacoutiano, através da inventividade linguística, das interações entre as personagens e os modelos-tipo que cada uma representa no palco textual.
- O falante/leitor detém a capacidade, depois de operada a descodificação, de identificar e processar as predicções contidas numa amálgama.

Os exemplos que a seguir descrevemos visam dar conta das reflexões acima enunciadas. A amálgama é o resultado de pelo menos duas predicções no espaço de um mesmo lexema. Interpretá-la pressupõe uma descodificação dos constituintes.

Brincriação = brincar+criação

Tremedroso = tremer+medroso

Sonhatriz = sonhar+atriz

³⁰⁸ Algumas amálgamas, como já foi referido, existem em português, lexicalizando o seu significado. Veja-se o exemplo de “cantautor”, que nenhum falante questiona hoje.

³⁰⁹ Poder-se-ia inverter os termos e dizer que o texto miacoutiano é a oralidade africana, entendendo nesta oralidade a sua própria realidade e a riqueza da miscigenação cultural.

Sozinhidão = sozinho+ solidão

O trabalho de tradução não pressupõe apenas a construção de uma mera literalidade linguística das palavras, do grau de concatenação e das categorias gramaticais. Por outro lado, a tradução por equivalência³¹⁰ resultaria num processo de sinonímia de palavras e intersecções das bases que poderiam inserir na língua de chegada elementos perturbadores para os leitores dessa língua.

Numa primeira tradução, baseada na equivalência da forma referida anteriormente, poder-se-ia chegar às seguintes propostas de amálgamas³¹¹:

Brincriação = brincar+criação / jouer+création = **joucréation**

Tremedroso = tremer+medroso / trembler+peureux = **trempeureux**

Sonhatriz = sonhar+atriz / rêver+actrice = **rêvactrice**

Sozinhidão = sozinho+ solidão / seul+solitude = **seulitude**

Os dois primeiros exemplos apresentam problemas de polissemia³¹² na língua francesa e de reconhecimento da palavra-base à esquerda. Assim, o trabalho do tradutor deve basear-se na procura de alternativas:

- **Ludicréation** ou **ludocréation**³¹³ seriam, quanto a nós, duas soluções possíveis para a tradução da *brincriação* do autor.
- **Frissonnouillard** e **tremblaintif** poderiam ser propostas aceitáveis para a amálgama *tremedroso*.
- A tradução de **rêvactrice** é um exemplo que funciona por equivalência formal. Neste caso, a tradutora optou por uma perífrase, “actrice de ses rêves”, que corresponde, do ponto de vista lexical e semântico, à amálgama selecionada.

³¹⁰ O conceito de equivalência é um conceito complexo em tradução. Desde Santo Agostinho até aos nossos dias que os autores procuram o princípio de equivalência ao nível dos signos linguísticos, A procura de equivalência em tradução não é uma procura de identidade total e perfeita, mas antes uma equivalência funcional. Cf. Bassnett (1980) e Toury (1995) e a teoria dos polissistemas e Nord (1997). Procurar uma equivalência não é procurar um princípio de exatidão. Em tradução esse princípio não existe. A equivalência volta-se para o leitor, é-lhe fiel, o que, do nosso ponto de vista, pode dificultar a relação entre texto original e texto traduzido. Cf. ainda Nida e Taber (1969), Delisle (1993), Lederer (1994) e González (2003), autores que mostram a complexidade do conceito de “equivalência”.

³¹¹ Nenhum destes exemplos foi proposto pela tradutora de Mia Couto para francês. Os exemplos aqui apresentados não são traduzidos por amálgamas. As amálgamas em francês que estão a **negro** correspondem a propostas nossas.

³¹² A palavra à esquerda pode confundir o leitor com a proximidade formal com as palavras “joue” (face) e “tremper” (molhar) que nada têm a ver com os constituintes da amálgama.

³¹³ Veja-se que **ludocréation** teria a vantagem de remeter para outras palavras da língua francesa já concatenadas e atestadas, por exemplo, *ludoéducatif* (educação através do jogo) ou *ludothèque* (centro de empréstimos de brinquedos e jogos), construído por analogia com ‘Bibliothèque’.

- A proximidade entre as duas formas **solitude** e **seulitude** pode levantar alguns problemas na medida em que a proximidade fonológica das palavras pode apagar o exercício de criatividade da amálgama e destruir os efeitos semânticos no processo de tradução. Assim, propõe-se para este último exemplo um trabalho assente em escolhas lexicais alternativas: **abandolitude**, **délaissolitude**.

O trabalho do tradutor é um trabalho dinâmico, um trabalho de pesquisa, de confronto, de ponderação entre várias soluções, tendo em conta a solução que mais se adequa, que mais se aproxima, que mais “equivalência” partilha com o enunciado-fonte. A equivalência entre conceitos, frases ou expressões raramente será total ou perfeita. A diferença entre as línguas e as suas representações cognitivas condiciona a equivalência, estabelecendo graus de equivalência.

As propostas apresentadas visam mostrar o trabalho sobre a “letra” de que fala Berman (1985: 90) e a possibilidade de tradução de amálgamas. No entanto, as propostas são apenas exemplos ilustrativos e não constituem um campo fechado. Pelo contrário, em tradução as propostas só são válidas num tempo e num espaço e para um sujeito determinado, tendo, por estas razões, um valor relativo.

A tradução das amálgamas pressupõe um trabalho sobre a forma e as palavras, sobre as fronteiras de palavras e as intersecções da fusão.

De seguida apresenta-se uma análise descritiva das amálgamas em Mia Couto e das respetivas traduções.

4.2 As amálgamas em Mia Couto

4.2.1 Abordagem quantitativa das amálgamas por obra³¹⁴

O quadro nº 18 regista o conjunto das amálgamas criadas pelo autor (coluna 2), o total das amálgamas traduzidas por obra (coluna 3) e a percentagem das que foram traduzidas (coluna 4), inseridas em cada uma das obras analisadas. A última linha do

³¹⁴ As obras *Cada Homem é uma Raça* e *Cronicando* não estão traduzidas em francês integralmente. A obra *Les baleines de Quissico* reúne alguns contos e algumas crónicas. As outras obras estão traduzidas na íntegra, como já referido na apresentação do *corpus*.

quadro contém os números absolutos (das amálgamas do texto-fonte e do texto-alvo) e a percentagem das amálgamas que foram traduzidas por outras amálgamas no texto-alvo tendo em conta todas as obras.

Obras	Total amálgamas do original	Total amálgamas traduzidas	% amálgamas traduzidas
CHUR <i>Cada Homem é uma Raça</i> <i>Les baleines de Quissico</i>	37	9	24%
C <i>Cronicando</i> <i>Les baleines de Quissico</i>	26	7	27%
TS <i>Terra Sonâmbula</i> <i>Terre somambule</i>	159	18	11%
VF <i>A Varanda do Frangipani</i> <i>La véranda au frangipanier</i>	45	9	20%
VZ <i>Vinte e Zinco</i> <i>Chroniques des jours de cendres</i>	25	10	40%
MMQ <i>Mar me quer</i> <i>Tome, tombe, au fond de l'eau</i>	25	8	32%
UVF <i>O Último Voo do Flamingo</i> <i>Le dernier vol du flamand</i>	90	32	35.5%
Total	407	93	27%

Quadro nº 18 – Amálgamas - análise quantitativa

Em média, apenas 27% do total das amálgamas foram traduzidas por amálgamas, o que denota uma fraca percentagem e uma redução da criatividade em relação ao texto-fonte.

Se considerarmos que mais de metade das amálgamas traduzidas correspondem a decalques³¹⁵ – estamos aqui perante uma estratégia de empréstimo – este facto reduz ainda mais o alcance da criatividade nas traduções francesas.

³¹⁵ Entende-se por decalque a tradução que mantém na língua-alvo as mesmas opções linguísticas e as mesmas operações de concatenação e de fusão, como o ilustram os exemplos seguintes: *expressionada/expressionnée*; *intromissionário/intromissionnaire*; *multipingar/multigoutter*; *verticair/vertitomber*. A proximidade das línguas pode permitir o decalque. Estes exemplos serão analisados posteriormente à luz da diferença entre as línguas.

As obras de Mia Couto em análise foram traduzidas por duas tradutoras³¹⁶. As primeiras cinco obras foram traduzidas por uma tradutora (MLP) e as duas últimas por outra tradutora (EMR). Embora não tenhamos em conta essa variável na análise geral do *corpus*, registamos as diferenças em relação à tradução das amálgamas.³¹⁷

Assim:

1. Os primeiros cinco livros³¹⁸ foram traduzidos por MLP e apresentam os seguintes resultados:

Total das amálgamas do original: 292

Amálgamas traduzidas por amálgamas: 52

2. Os dois últimos livros, traduzidos por EMR, apresentam, em conjunto, os dados seguintes:

Total das amálgamas do original: 115

Amálgamas traduzidas por amálgamas: 40

A tradutora EMR apresenta uma percentagem maior de amálgamas traduzidas, embora continue próxima dos 30%. Os resultados da tradutora MLP estão abaixo dos 20%. EMR é responsável pelas traduções mais recentes, o que poderá justificar as diferenças percentuais. No entanto, neste momento da reflexão, os dados apenas nos permitem constatar este facto.

Os resultados confirmam as nossas expectativas. O trabalho criativo tem de ser repensado em função da especificidade do texto e do seu papel na construção geral do sentido do mesmo. O empobrecimento da criatividade acarreta não só um empobrecimento linguístico, mas interfere também no lugar que o texto ocupa no panorama literário.

O gráfico nº 8 resume o exercício de tradução das amálgamas das obras em estudo nesta tese. A barra mais escura representa as amálgamas do texto-fonte, a barra mais clara representa as amálgamas traduzidas por amálgamas no texto-alvo.

³¹⁶ As tradutoras são, respetivamente, Maryvonne Lapouge-Pettorelli (MLP) e Elisabeth Monteiro Rodrigues (EMR).

³¹⁷ Esta variável poderá ser pertinente para futura utilização do *corpus*.

³¹⁸ A ordem é determinada pelo ano de publicação e pelo ano de tradução. Para esse efeito, consultar a bibliografia.

Amálgamas traduzidas por obra

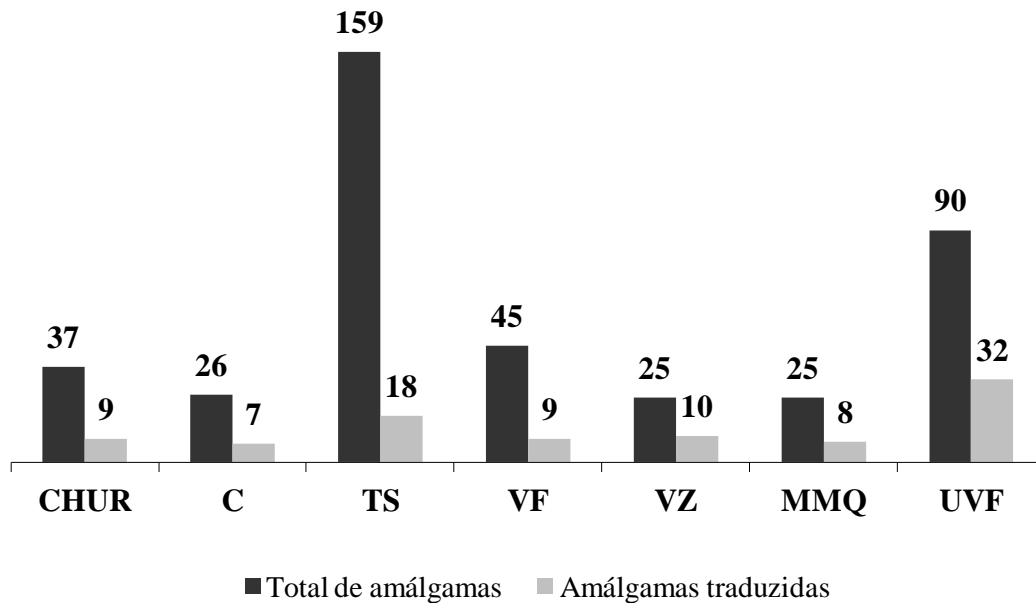


Gráfico nº 8 – Amálgamas e tradução

4.2.2 Descrição do *corpus*: amálgamas e categorias

As amálgamas das obras de Mia Couto não obedecem, obrigatoriamente, em tradução, à seleção de uma mesma categoria ou categorias. Apresentam um forte grau de heterogeneidade nas soluções propostas. Interessa-nos, agora, descrever as soluções apresentadas pelas tradutoras, tendo em conta as categorias gramaticais selecionadas. Uma análise global permite-nos inferir que não existe uma relação direta entre a ou as categorias iniciais da amálgama na língua-fonte e o produto da sua tradução na língua-alvo, como podemos observar nos exemplos seguintes:

Bombolentos (Adj) – *tituber* (V)

Espalhafarto (Adj) – *tonitruament* (Adv)

Tropousar (V) – *tonerre* (N)

Quadripedestre (N) – *quadrupède* (Adj)

Por outro lado, a descrição das categorias gramaticais terá de ter em conta dois parâmetros gerais: a tradução por uma única palavra³¹⁹ e a tradução por um grupo de palavras ou perífrase. Na tradução por uma palavra individual é possível encontrar as seguintes categorias: V, N, Adj e Adv. A tradução por um grupo de palavras é bem mais significativa. O grupo de palavras subdivide-se ainda em Sintagmas (NN, Nadj, NV, AdjN, VN, PrepN...) e grupos fraseológicos. Os grupos fraseológicos pressupõem a existência de combinações fixas (expressões idiomáticas, provérbios, locuções...). Essas construções podem fazer parte integrante da língua, ilustrarem processos de desconstrução ou apresentarem um novo produto criativo, resultante do trabalho criativo do tradutor.

O quadro nº 19 ilustra as categorias utilizadas pelas tradutoras para a tradução das amálgamas.

Proposta de tradução de amálgamas	
Categorias gramaticais e grupos fraseológicos	Exemplos da amálgama à tradução
V	<i>bambolentos/tituber; avislumbrar/distinguer; vagueandar/se promener.</i>
N	<i>marmulhar/bruissement; marmíferos/bêtes; atropelias/entourloupes.</i>
N - Empréstimo	<i>Temporina; Sulplício; Ruisonho</i>
Adj	<i>malfragado/échoué; extremexendo/tremblantes; escapulada/gluant.</i>
Adv	<i>espalhafarto/tonitruament; exactamesmo/exactement même; timiudamente/timidement.</i>
N+N	<i>contrabandalheiras/en licence et contrebande.</i>
N+Adj	<i>rodopeões/piétons tourneurs; redemoníaca/ tourbillon démoniaque; cambaleoa/lionne blessée.</i>
Adj+N	<i>bichorão/l'énorme mamiphère; atrapalhoadamente/grande confusion; tresloucuras/joyeux compères.</i>
Adj+Adj	<i>agordalhado/gros et gras; atarantonto/étourdi, hébété; escapulada/adroite et preste.</i>
Comparação	<i>arrepinhar/hérissé comme une pomme de pin; caracoladinhos/enroulés comme des enfants dans le ventre maternel; encharquilhar/tremper comme une</i>

³¹⁹ Por palavra entende-se uma palavra individual e não um grupo de palavras que remeta para uma única categoria (por exemplo, a uma amálgama que pertence à categoria N (*Bambolentos*) corresponde na língua-alvo à palavra *quadrupède*, com a função gramatical de Adj.

	<i>soupe.</i>
Composição	<i>maltrapilheiros/va-nu-pieds; lamentocho/ plainte-chant; chilreinado/royal-ramage.</i>
Locução	<i>temedroso/trembler de peur; raivabundo/hors de lui; espalhafarto/faire du boucan; engasganete/rendre gorge; larapilhar/faire main basse.</i>
Perífrase	<i>brincriação/inventer des jeux; aguardando/puant l'alcool; rondância/en train de rôder.</i>

Quadro nº 19 - Amálgamas e categorias

4.3 Amálgamas e tradução

As amálgamas têm um tratamento heterogêneo na tradução. Os quadros³²⁰ seguintes descrevem os diferentes tipos de tradução das amálgamas e as diversas estratégias utilizadas na tradução das palavras criativas.

- Da amálgama à palavra individual. Escolha de uma palavra.

Amálgama	Palavras base do português (tradução literal em francês)	Lexema
<i>Chilreino</i>	Chilreio+reino (gazouillement/règne)	<i>Gazouillement</i>
<i>Crepuscalada</i>	Crepúsculo+calada (crépuscule/se taire)	<i>Crépusculaire</i>
<i>Criançura</i>	Criança+doçura (enfant/douceur)	<i>Enfantillage</i>
<i>Embebeber</i>	Embeber+beber (embiber/boire)	<i>Enivrer</i>
<i>Escamudo</i>	Escama+mudo (écaille+sourd)	<i>Ecailleux</i>
<i>Salpingar</i>	Salpicar+pingar (éclabousser/dégoutter)	<i>Gicler</i>
<i>Trebeliscar</i>	Tremer+beliscar (trembler/pincer)	<i>Etriller</i>

Quadro nº 20 – Da amálgama à palavra individual

³²⁰ Cada quadro contém exemplos ilustrativos das estratégias utilizadas e não todos os exemplares de cada uma das estratégias.

As palavras escolhidas pela tradutora para tradução das amálgamas correspondem a palavras individuais atestadas na língua francesa e selecionam o significado de uma das palavras que entram na construção da amálgama em português ou um significado global que tem em conta as duas palavras. Assim, *gazouillement*, *crépusculaire*, *enfantillage* e *écailleux* privilegiam a palavra à esquerda da amálgama (*chilreio*, *crepúsculo*, *criança* e *escama*), *enivrer* aproxima-se de um sinónimo da amálgama da língua-fonte (*embebeber*) e *étriller* realça o conceito de crítica que emana da amálgama *trebeliscar*.

- Da amálgama à palavra composta

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Palavra composta
<i>Chilreinado</i>	Chilreio+reinado (gazouillement/règne)	<i>Royal-ramage</i>
<i>Embriagordo</i>	Embriagado+gordo (énivré/gros)	<i>Ivre-mort</i>
<i>Matrapalheiro</i>	Maltrapilho+palheiro va-nu-pieds/cabanne)	<i>Va-nu-pieds</i>
<i>Prantochão</i>	Pranto+chão (pleurs+sol) Pranto+cantochão (pleurs+plain-chant)	<i>Pleurant-nez-dans-le-sable</i>

Quadro nº 21 – Da amálgama à palavra composta

As palavras compostas³²¹ propostas podem corresponder a palavras compostas atestadas como por exemplo *ivre mort* ou *va-nu-pieds* ou a palavras compostas criadas pelas tradutoras, *royal-ramage* e *pleurant-nez-dans-le-sable*. Veja-se que *prantochão* estabelece analogias com *cantochão*³²² e sobressai o jogo entre “pranto” e “canto”, acrescentando-lhe uma expressividade negativa. Como se pode verificar no *corpus*, Mia Couto constrói a amálgama *lamentochão*, e esta amálgama é traduzida por uma amálgama na língua-alvo *plainte-chant*, que resulta da fusão entre *plainte* (lamento) e *plain-chant* (canto gregoriano ou cantochão).

³²¹ O conceito de “palavra composta” é aqui tomado em sentido lato.

³²² Cantochão designa um canto tradicional litúrgico, também chamado canto gregoriano, pela influência que teve São Gregório na sua fixação. Geralmente o canto não é acompanhado por instrumentos. A amálgama *prantochão* foi por nós desconstruída em *pranto* e *chão*. No entanto, dada a analogia com *cantochão*, poder-se-ia optar pela fusão de *pranto* e *cantochão*.

Os exemplos acima referidos permitem-nos inferir a existência de modelos na construção das amálgamas. Assim, poder-se-á afirmar que é com base em *cantochão* (uma das palavras base) que o autor cria *lamentochão* e *prantochão*. Esta constatação é fundamental para o trabalho de tradução, pois permite-nos referir a importância da escolha de critérios homogêneos por parte das tradutoras.

- Da amálgama à perífrase

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Perífrase
<i>Berrafustar</i>	Berrar+barafustar (crier/protester)	<i>Tempêter comme un diable</i>
<i>Cantarata</i>	Cantar+catarata (chanter/cascade)	<i>Cascates chantantes</i>
<i>Manifestivo</i>	Manifesto+festivo (manifeste/festif)	<i>Faire de grands gestes</i>
<i>Pirilamjar</i>	Pirilampo+relampejar (luciole/scintiller)	<i>Danser comme des lucioles</i>
<i>Temedroso</i>	Temer+medroso (trembler/peureux)	<i>Tremblant de peur</i>
<i>Vagaluminoso</i>	Vagalume+luminoso (luciole/lumineux)	<i>Se pailleter de petites lucioles</i>

Quadro nº 22 – Da amálgama à perífrase

A perífrase apresenta uma explicação da amálgama, desconstruindo a própria amálgama original e traduzindo através de vários tipos de sintagmas o significado que resulta da fusão, ou parte desse significado. Ao utilizar esta estratégia como forma de tradução das amálgamas, o texto perde em ritmo e torna-se mais longo, além de que limita as possibilidades interpretativas do leitor a uma só, a do tradutor.

- Da amálgama à fraseologia

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Fraseologia
<i>Boquiabertura</i>	Boquiaberto+abertura (bouche bée/ouverture)	<i>Rester bouche bée</i>
<i>Brincriação</i>	Brinciar+criação	<i>Amuser la galerie</i>

	(jouer/création)	
<i>Engasganete</i>	Engasgar+gasganete (étouffer/gorge)	<i>Rendre gorge</i>
<i>Espalhafarto</i>	Espalhafato+farto (tintamarre/saturé)	<i>Faire du boucan</i>
<i>Larapilhar</i>	Larápio+pilhar (voleur/piller)	<i>Faire main basse</i>
<i>Treslouquecer</i>	Treslucado+enlouquecer (dément/rendre fou)	<i>Sans dessus dessous</i>

Quadro nº 23 – Da amálgama à fraseologia

O uso da fraseologia poderia responder a um uso compensatório em tradução, inserindo no texto uma tonalidade idiomática e expressiva, compensando, assim, a perda da fusão da amálgama. No entanto, ao optar-se por fraseologias atestadas na língua-alvo, perde-se o processo dinâmico da criatividade linguística, característica inerente à escrita do autor e à sua obra. A escolha recai sobre estruturas atestadas na língua-alvo.

- Da amálgama à glosa³²³

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Glosa
<i>Atarantonto</i>	Atarantado+tonto (troublé/hébété)	<i>Etourdi, hébété</i>
<i>Atordoído</i>	Atordoadado+[con]doído (étourdi/plaintif)	<i>Ahuri-délirant</i>
<i>Calafriorenta</i>	Calafrio+friorenta (frisson/frileuse)	<i>Surpris, frigorifié</i>
<i>corcomida</i>	Corcunda+comida (courbée/mangée)	<i>Courbée et desséchée</i>
<i>Fraqueleza</i>	Fraqueza+fortaleza (faiblesse/force)	<i>Faible, frêle</i>

Quadro nº 24 – Da amálgama à glosa

As glosas são um exemplo interessante de desconstrução da amálgama. A escolha de duas palavras (dois adjetivos, para os exemplos em análise) poderia ser o

³²³ Em *Le Petit Robert* (p. 1190) a glosa é definida como um elemento « qui a besoin d’être expliqué ». A dupla forma proposta na tradução apaga a amálgama, no entanto preserva a dupla forma significante e prosódica que a constitui. Do ponto de vista formal, a glosa apresenta duas palavras lado a lado, separadas por vírgulas, por um hífen ou ligadas por um elemento de ligação – “e”.

ponto de partida para a fusão e a inserção da criatividade no texto. Ao manter lado a lado os dois adjetivos, neutraliza-se o processo criativo. Poder-se-á verificar, por exemplo, que uma mesma amálgama, *atarantonto*, é, em outro contexto, traduzida por uma amálgama³²⁴, *troublhébété*, ilustrando a capacidade de fusão das palavras individuais.

As glosas surgem como um processo criativo inacabado, operou-se a desconstrução da amálgama. As escolhas dos lexemas de base da língua-alvo representam sinónimos das palavras da fusão da língua-fonte. No entanto, isto não quer dizer que os lexemas selecionados, dadas as suas características fonológicas, sejam os mais indicados para proceder à fusão da amálgama. *Troublhébété*, que corresponde a uma amálgama interessante, seleciona apenas um dos lexemas enunciados.

- Da amálgama a várias propostas³²⁵

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Propostas diversas
<i>Brincriação</i>	Brincar+criação (jouer/création)	<i>Invention pour amuser la galerie</i>
		<i>Inventer des jeux</i>
		<i>Le jeu inventé</i>
		<i>Invention de gamin</i>
<i>Salpingar</i>	Salpicar+pingar (éclabousser/dégoutter)	<i>Gicler</i>
		<i>Eclabousser</i>
<i>Vagueandar</i>	Vaguear+andar (déambuler/marcher)	<i>Déambuler</i>
		<i>Décider de se promener</i>
<i>Pirilampejar</i>	Pirilampo+relampejar (luciole/scintiller)	<i>Scintiller</i>
		<i>Danser comme des lucioles</i>
<i>Atarantonto</i>	Atarantado+tonto (troublé/hébété)	<i>Troublhébété</i>
		<i>Embarrassé</i>
		<i>Etourdi, hébété</i>

Quadro nº 25 – Da amálgama a várias propostas

Começamos pelo exemplo de *atarantonto*. As três propostas de tradução, que estão registadas no quadro nº 26, pertencem à mesma tradutora (MLP). A primeira e a

³²⁴ Cf. os quadros nº 25 e 26 – Da amálgama a várias propostas e Da amálgama à amálgama, que contêm os exemplos referidos no texto.

³²⁵ Para a mesma amálgama de origem, surgem na tradução, em contextos diferentes, propostas diferentes de tradução.

segunda propostas (*troublhébété* e *embarassé*) encontram-se no mesmo livro, *La véranda au frangipanier*, e a última (*étourdi, hébété*) pertence a *Terre somambule*.

A amálgama *brinciação* é registada quatro vezes no livro *Terra Sonâmbula* e para cada uma das ocorrências é proposta uma tradução diferente, como pode ser observado no quadro nº 25. Analisados os contextos em que surge a amálgama e avaliadas as propostas de tradução, o conceito de invenção e de criatividade está presente em todos os exemplos. Assim, poder-se-ia afirmar que uma mesma amálgama caberia em todos os contextos³²⁶, como acontece no texto-fonte.

Os outros exemplos apresentam também diversas propostas para uma mesma amálgama. Esta diversidade, no contexto da língua de Mia Couto, introduz na língua do autor uma rutura com a especificidade do texto, no seu ritmo e no próprio sentido.

- Da amálgama à amálgama

Amálgama	Palavras base (tradução literal em francês)	Amálgama
<i>Administraidor</i>	Administrador+traidor (admisnistrateur/trahison)	<i>Administrahison</i>
<i>Atarantonto</i>	Atarantado+tonto (troubé/hébété)	<i>Troublhébété</i>
<i>Febrilhante</i>	Febre+brilhante (fébril/brillant)	<i>Fébrillant</i>
<i>Luaminosa</i>	Lua+luminosa (lune/lumineuse)	<i>Lunemineuse</i>
<i>Malvoroço</i>	Mal+alvoroço (mal/émotion)	<i>Malémotion</i>
<i>Mandança</i>	Mandar+andança (ordre/errance)	<i>Orderrances</i>
<i>Miraginação</i>	Miragem+imaginação (mirage/imagination)	<i>Miragination</i>
<i>Perturbabado</i>	Perturbado+babado (perturbé/ébloui)	<i>Perturébloui</i>
<i>Surdimudo</i>	Surdo+mudo (sourd/muet)	<i>Assourdimuet</i>
<i>Titupiante</i>	Titubiante+piar (titubiant/piailler)	<i>Titupiailler</i>

Quadro nº 26 – Da amálgama à amálgama

³²⁶ Veremos posteriormente que a construção de amálgamas na língua-alvo é um trabalho possível, tal como na língua-fonte, desde que o tradutor tenha um papel dinâmico, criativo e participativo no trabalho de tradução. Cf. Capítulo 5 - Experiência de tradução das amálgamas.

As propostas de tradução das amálgamas por amálgamas na língua da tradução resulta, nos contextos em que surgem, num trabalho criativo sobre a língua e ilustra a possibilidade de tradução das amálgamas em traduções criativas.

A proximidade existente entre as línguas, neste caso, duas línguas românicas, permite também, por vezes, uma literalização³²⁷ da tradução, como o ilustram os exemplos seguintes:

Febrilhante / fébrillant

Luaminoso / Lunemineuse

Miraginação / miragination

4.3.1 Da amálgama-fonte à tradução

4.3.1.1 Da amálgama-fonte à amálgama-alvo

Pretende-se, agora, proceder à análise das amálgamas produzidas nas traduções e à descrição das suas relações com as amálgamas originais. Começaremos por identificar os traços que as caracterizam.

De uma maneira geral, a opção tradutológica mais frequente para a tradução das amálgamas, quando a solução é a preservação de uma amálgama na língua-alvo, é a transposição literal da amálgama da língua-fonte, que se baseia na procura de equivalentes lexicais, submetendo-os depois a um exercício de fusão e sobreposição de segmentos, na maioria dos casos, respeitando os mesmos modelos da língua original.

A tradução literal, desde que a literalidade pressuponha uma adequação aos modelos da língua-alvo e não uma simples palavra-a-palavra, como já referido e ilustrado pela “letra” de Berman (1985), representa uma proposta tradutológica interessante para a preservação do outro e das particularidades da sua língua, dos traços culturais identificadores, abrindo as fronteiras da língua-alvo, permitindo-lhe assim receber o outro enquanto diferença³²⁸, o outro enquanto sujeito criativo, o outro (que na

³²⁷ Uma literalização ou uma tradução “da letra”, na perspectiva de Berman (1985).

³²⁸ Barrento (2002: 116) refere a « lei da hospitalidade », isto é, uma língua acolhe a outra no seu espaço linguístico.

sua língua já tinha conquistado um espaço de liberdade e de interação com a língua-padrão), que de alguma forma se deu o direito de intervir na língua, modificando-a.

Em relação aos elementos pertinentes para esta análise, as amálgamas correspondem a neologismos, a palavras criativas e autorais (resultam da criação de um sujeito, neste caso, do autor), na procura de outros significados e de outras representações, de outros sentidos capazes de conter categorizações diferentes.

A análise descritiva dos processos criativos do autor permite repensar os processos criativos no ato de tradução e a possibilidade de alteração do percurso na língua-alvo. Não se pretende defender que a tradução da amálgama deve responder a uma cópia do original. Pelo contrário, a tradução da amálgama deve respeitar as especificidades da língua-alvo e verificar a sua permeabilidade criativa. Assim, a descrição exaustiva das opções do autor, ou, pelo menos, aquelas que são passíveis de serem analisadas através de dados formais que a nova palavra apresenta, deveria, do nosso ponto de vista, facilitar o processo de tradução propriamente dito. No entanto, o trabalho de tradução das amálgamas não deve ser encarado como um simples processo de literalidade. O tradutor deve reconstruir o processo criativo na língua-alvo, mas a seleção lexical e a sobreposição de segmentos está diretamente dependente da língua da tradução, isto é, da língua-alvo.

A literalidade pressupõe o uso de palavras correspondentes, ou pertencente a um mesmo paradigma, na outra língua. No entanto, dentro da literalidade existem vários tipos de fusões. As sobreposições das duas palavras podem não obedecer aos mesmos critérios nas duas línguas, por exemplo, por razões de ordem fonológica, rítmica ou rimática. Existe, no entanto, uma hierarquia dentro da literalidade.

A maioria das amálgamas é decalcada dos modelos de Mia Couto, tanto do ponto de vista da seleção lexical (o tradutor seleciona palavras correspondentes na língua-alvo), como da sobreposição de segmentos, isto é, o número de segmentos cortados ou mantidos é idêntico nas duas línguas.

Os seguintes exemplos ilustram as amálgamas decalcadas. Obedecem ao critério da sinonímia (as palavras usadas na construção da amálgama são as mesmas nas duas línguas) e da sobreposição de segmentos, tanto da palavra à direita como à esquerda:

expressionada/expressionnée

febrilhante/fébrillant

liquidesfeita/liquidéfaite

luaminosa/lunemineuse
sobresistir/surresister
sobressonhar/surrêver
telesférico/télésphérique
vice-versátil/vice-versatile

Os exemplos acima transcritos sugerem as observações seguintes:

- Os exemplos *surrêver* e *surresister* ao preservarem a dupla letra “R”, de certa maneira, anulam a fusão dos constituintes, enfraquecendo o efeito de sobreposição próprio da amálgama. Nestes casos, deveria optar-se por *surêver* e *surestister*.
- Todos os exemplos desse conjunto preservam, como em português, a mesma categoria gramatical no original e na tradução.
- Para os exemplos selecionados, a literalidade é possível e o produto corresponde a bons exemplos de amálgamas para a língua francesa.

No *corpus* de Mia Couto o apagamento de uma das consoantes dorsais uvulares, em fronteira de palavras, surge como um critério de construção das amálgamas, mostrando homogeneidade no processo criativo. Os exemplos seguintes assim o atestam: *sobresistir*: sobre+resistir, *tresandarilhar*: tresandar+andarilhar. O mesmo acontece com a consoante oclusiva alveolar surda /t/ que o autor sobre põe na amálgama (*cabritrotear*: cabrito+trotear), e a tradutora repete, anulando assim parcialmente a fusão, própria das amálgamas (*cabrittrotter*: cabri+trotter)³²⁹. *Mouettaille* (mouette+taille), ao repetir a consoante, enfraquece o efeito de sobreposição da amálgama. A proposta de *cancerrongée* (cancer+rongée) para a tradução de *cancromida* segue o mesmo protótipo dos exemplos anteriores, pela ligação em fronteira de palavra e repetição do elemento consonântico. O exemplo de *respirarear* (respirar+rarear) é um bom exemplo, em que a fronteira de palavras se opera no /r/, no entanto, a amálgama mantém uma única consoante. Note-se que o mesmo não acontece com a fricativa

³²⁹ No caso de *cabrittrotter*, as consoantes sublinhadas nem sequer encontram uma justificação plausível na ortografia das palavras (cabri+trotter).

alveolar surda em português (*sobressonhar*), a consoante dupla, pelo contexto vocálico que ocupa, é necessária para a realização do som /s/³³⁰.

Os exemplos seguintes correspondem também a amálgamas traduzidas literalmente. No entanto, diferem dos exemplos anteriores quanto ao critério de sobreposição de segmentos:

Cancromida/cancerrongée

Miraginações/miragimagination

Transpiexpirar/transexpirer

A escolha de *miragimagination*, embora mantenha os mesmos constituintes literais (*mirage*+*imagination*), é uma palavra demasiado longa (7 sílabas), o que desloca o sentido para *imagination*, na medida em que a palavra à direita da amálgama não sofre qualquer perda fonológica. A proposta de *miragination* traria uma fusão mais criteriosa e mais de acordo com a amálgama do português, dando às duas palavras um peso mais equilibrado para a construção da significação da nova palavra.

Cancromida/cancerrongée, respetivamente “cancro+carcomida” e “cancer+rongée”, apresentam também diferentes sobreposições de segmentos. O significado das amálgamas pode pressupor interpretações diferentes. Para o exemplo de *cancromida*, a proximidade fonológica da amálgama com “carcomida” leva ao processamento imediato desta palavra em detrimento de “cancro”. O mesmo não acontece com a amálgama em francês que privilegia a relação entre nome e predicado, isto é, entre “cancer” e “rongée”, sobrepondo-se o nome.

Retomaremos posteriormente esta relação de analogia que se cria entre a amálgama e uma palavra da língua. A amálgama *corcomida* é ainda mais interessante para a analogia. A proximidade fonológica é mais forte, o que leva o falante a processar “carcomida”, quase apagando o outro constituinte da amálgama “corcunda”.

As amálgamas *transpiexpirar/transexpirer* correspondem a outro exemplo de amálgamas literais, embora as sobreposições se operem de forma diferente nas duas línguas. Neste caso, analisadas as duas propostas, a amálgama construída para o francês comporta uma fusão com maior grau de fixação e homogeneidade do que a do português. A crítica em português recai sobre a manutenção na ortografia das duas

³³⁰ *Ruisinho* mantém o som fricativo alveolar, mas não duplica a consoante. Poder-se-ia considerar um nome composto de um ponto de vista meramente formal. No entanto, o reconhecimento e processamento das duas predicções é um argumento a favor da amálgama.

vogais e, por outro lado, pela repetição silábica do –pi-, *transexpirar* seria uma amálgama possível.

De seguida, propomo-nos olhar para alguns exemplos que espelham perdas semânticas quando são traduzidos literalmente para a língua francesa. Embora a tradutora tenha optado pela literalidade, ao descodificar a amálgama, introduz diferentes graus de opacidade semântica.

A amálgama *amortorista* seria um exemplo interessante para a analogia com “motorista”. Constrói-se com a fusão de “amor” e “motorista”. A tradução proposta de *amourtoriste* mostra que a literalidade gera aqui algumas dificuldades de interpretação. A palavra “motoriste” faz parte da língua francesa, no entanto, o significado das palavras e o grau de familiaridade diferem de uma língua para a outra. “Motoriste” é definido em *Le Petit Robert* como “constructeur de moteurs d’avion ou d’automobiles et mécanicien spécialiste des automobiles et moteurs”, afastando-se, assim, do significado da palavra “motorista” em português. Neste caso, estamos perante um exemplo de falsos-amigos. A palavra existe nas duas línguas; no entanto, prova também que as línguas evoluem de forma diferenciada.

O grupo *abismaravilhado/abimerveillement* caracteriza-se por uma alteração da categoria gramatical, respetivamente, de Adjetivo para Nome. A amálgama em português introduz o jogo entre “abismo” e “abismado”, reafirmado no contexto pela amálgama *boquiaberturas*, mas privilegiando a relação entre “abismado” e “maravilhado”. A amálgama proposta em francês corresponde à fusão de “abime” e “émerveillement” e traduz um empobrecimento semântico pela perda do jogo acima referido.

A proposta de tradução para *iluminados* e *illunés* é, respetivamente, “illuminé” e “luné”. De um ponto de vista formal, *illunés* propõe uma concentração semântica e uma economia linguística interessante, embora a palavra criada possa ser processada de forma ambígua pelo falante. A palavra pode representar uma truncação interna, isto é, uma síncope, de “illuminés” e, neste caso, desviar-se do significado da amálgama-fonte. Em português a amálgama corresponde à predicação “iluminados pela lua”. Na entrada lexical “luné, ée”, *Le Petit Robert* propõe “en forme de croissant”, que se refere à forma de quarto crescente ou quarto minguante, e “être bien ou mal luné”, que corresponde à “boa ou má disposição”. Nenhuma destas aceções cobre o significado da nova predicação em português. Veja-se que o autor criou uma amálgama muito próxima e

com um valor semântico próximo, *iluminado*, traduzida para francês por *lunemineuse*, que, neste caso, respeita o significado da amálgama original.

As amálgamas *pensageiro* e *pensagé* mostram também uma relação semântica suscetível de revelar alguns problemas na interpretação, podendo provocar ambiguidades processuais. A proposta em português corresponde à fusão dos constituintes “pensar” (ou derivado) e “mensageiro” ou “passageiro”³³¹ e o contexto reforça esta ideia ao ligar a amálgama à procura de uma “solução”. No entanto, em francês, a economia linguística, através da contração dos constituintes, levou a uma maior perda da individualidade dos constituintes, fazendo sobressair um constituinte ambíguo “agé” para a interpretação do enunciado.

Se observarmos uma outra amálgama formada em francês com “luné, ée” – *zoulouluner* – em português *zululuar*, num contexto ligado a “bebidas alcoólicas” e à “tontura”, poder-se-ia aceitar, numa situação em que a oralidade predomina e se impõe, o significado transportado pela amálgama em francês, visível quer através da referência à língua zulu quer à influência da lua³³².

Titupiar e *titupiailler* decompõem-se, respetivamente, em “titubear” e “piar” e “tituber” e “piailler”. “Titubear” tem o significado de “balbuciar e vacilar”, enquanto para “tituber” o sentido se restringe a “vacilar”. Existe uma perda significativa na passagem de uma língua para a outra, a relação entre o “vacilar físico, como um bêbedo, indo de um lado ao outro” e o vacilar discursivo.

A escolha da literalidade e a proximidade entre as línguas pode, por vezes, acarretar alguns problemas de interpretação. É o que acontece com as amálgamas *transmudança* e *transmudanse*. A análise permite fazer sobressair problemas na seleção dos constituintes. Para o português a seleção poderia basear-se em “transformação” e “mudança” e o contexto apoia esta ideia, pois apresenta as transformações e mudanças do “cego Andaré” perante “Lourenço de Castro não via caras nem corações”, o pide³³³. Mas outras leituras são possíveis: *transmudança* pode corresponder a uma

³³¹ Cavacas (1999: 182) propõe para a mesma amálgama, mas em outro contexto, a fusão de pensar e de mensageiro, e os contextos assim o requerem – “Estive assim pensageiro. E encontrei a solução.” (VA 40) e “Muidinga pousou os cadernos, pensageiro” (TS 103). Contudo o contexto seguinte pode levar a uma interpretação mais próxima de *passageiro* – “Contudo, fiquei pensageiro, oco, distante”. Interessa-nos, aqui, registar a ambiguidade que resulta do processo de fusão dos constituintes.

³³² Como já foi referido, uma amálgama é criada para uma situação determinada e só é válida, enquanto elemento criativo, tanto do ponto de vista formal como semântico, para esse contexto específico. Neste caso, as amálgamas são diferentes, mas cruzam um mesmo constituinte “luner”.

³³³ *Vinte e Zinco*, pp. 109 e 110.

nominalização deverbal, a partir do verbo *transmudar* ou uma amálgama que selecione *transmudar* e *mudança*. Em francês temos o verbo *transmuter* ou *transmuer* e a amálgama sugere a seleção de um dos verbos com o constituinte *danse*. Mas qualquer que seja o processo criativo escolhido, a literalidade ou a construção de uma nova amálgama, o resultado final afasta-se da amálgama-fonte.

A escolha feita pela tradutora para a fusão em *trás-montanoso* levanta problemas. A proposta de “trás-montagnard”, traduzindo somente uma parte da amálgama e preservando a referência toponímica a Trás-os-Montes, embora seja identificada pelos falantes da língua portuguesa, sê-lo-á dificilmente pelos falantes da língua francesa. Justificar-se-ia aqui o apagamento toponímico. A proposta de tradução introduz elementos estranhos e desnecessários. “Trás-montanoso” integra um sistema anafórico que realça a pertença da personagem a Portugal e o “castigo” a que foi sujeito no período da descolonização, “seu coração, contudo, não aguentara” e “o colono endureceu antes de mesmo tombar no chão” (VZ 155). A cadeia anafórica – Romão Pinto, chefe de família, dono da casa, patrão, o português, o homem, o colono, o trás-montanoso – permite perceber que a tradução poderia ter a noção de pertença a Portugal, sem necessidade de inserir elementos que podem perturbar a leitura.

A proximidade fonológica entre a amálgama e uma palavra atestada na língua pode levantar problemas para a interpretação do enunciado. O caso das amálgamas *inferneza/enfermité* é disso testemunha. Os constituintes que constroem a amálgama em português são “inferno” e “profundeza”, atestadas pelo contexto em que ocorrem. Em francês, embora seja possível reconhecer “enfer” como um dos constituintes, o significado que se impõe recai sobre o constituinte à direita “infirmaté”, que para além de não se adequar ao contexto em análise, é aquele que se impõe à interpretação, dada a proximidade fonológica com a amálgama.

Em resumo, a escolha da estratégia da literalidade para a tradução das amálgamas para a língua-alvo pode não representar a melhor opção de tradução, dada a diferença entre as línguas. O uso da literalidade deverá ser testada de forma a garantir que não existam problemas de interpretação, como podem existir nos exemplos seguintes:

Inferneza/enfermité (pela proximidade fonética entre *enfermité/infirmaté – que corresponderia ao português – *infermidade/enfermidade)

Analfabestas/alpha-bêtes – a tradução literal, interessante, neste caso, do ponto de vista formal, pois a tradutora opta por uma solução criativa, perde-se em termos de oralidade³³⁴. Para o exemplo em análise, não seria difícil encontrar propostas que anulassem a ambiguidade assinalada. Por exemplo, através dum trabalho de sinonímia sobre “bêtes”, chegando a um produto possível de *analphabrutes*³³⁵.

Namordiscar/amourdiller – na proposta original sobressai a palavra “mordiscar”, à direita da amálgama, na proposta em tradução é a palavra “amour” que é inicialmente interpretada pelo leitor. Reafirmamos, de novo, tal como no exemplo anterior, que o trabalho criativo operado pela tradução é interessante, só que o facto de a palavra começar por vogal arrasta a força interpretativa da primeira palavra à esquerda, distorcendo a relação fonética entre *mourdiller* e *mordiller*. Assim, propusemo-nos repensar este exemplo e o produto final poderia ser – *becquetamour, becquetidylle, mordillamour*.

A análise prossegue com a identificação de opções sintáticas diversas no processo de fusão dos constituintes da amálgama. Existe um grupo em que a tradutora optou por inverter a ordem dos constituintes:

arredondosa/bellarrondie

atrapalhaço/pit Kempêtré

chilreinado/royal-ramage

esparramorto/cadavrépandu

ladrepiar/bouboulaboyer

perninulo/nuljambiste

Os exemplos acima enunciados ilustram uma inversão da ordem das palavras. A análise permite-nos formular a hipótese de que poderão existir razões de ordem fonológica que justifiquem a opção da tradutora.

Vejamos.

Os exemplos seguintes mostram que o facto de a segunda palavra começar por vogal facilita o processo de fusão:

Belle+arrondie – *bellarrondie*

³³⁴ Dada a importância da oralidade na obra e no contexto em que a obra surge, parece-nos fundamental que a oralidade não insira na obra situações ambíguas.

³³⁵ Optámos por essa proposta, refletida e ponderada a situação. Mas no trabalho de tradução surgiram outros exemplos criativos que retiveram a nossa atenção: *analphoiré* (analphabète+enfoiré) e *analphidiot* (analphabète+idiot).

Pitre+empêtré – *pitrempêtré*

Boubouler³³⁶+aboyer – *bouboulaboyer*

O exemplo *cadavrépandu* é construído através duma sobreposição silábica – cadavre+répandu.

A equivalência³³⁷ surge como outra das estratégias selecionadas pela tradutora para a tradução das amálgamas, tendo ainda como produto final uma amálgama. Os exemplos seguintes têm um constituinte lexicalmente diferente, mas cujo conteúdo se aproxima do constituinte da amálgama criada para o português:

atabaralhar/embredouiller (baralhar e bredouiller)

atarantonto/troublhébété (tonto e hébété)

atrapalhaço/pitrempêtré (palhaço e pitre)

balbulício/murmuretumulte (balbuciar e murmurar e bulício e tumulto)

conspurcalhada/salicrottée (conspurcalhada e salie)

curvilinda/curviondulante (linda e ondulante)

tristonta/tristéperdue (tonta e éperdue)

A equivalência é uma das estratégias que defenderemos para a tradução da amálgama, na medida em que pressupõe uma adequação à língua-alvo dos jogos linguísticos e das relações entre constituintes. Deste modo, e salvaguardado o significado da amálgama, o trabalho do tradutor é um exercício dinâmico sobre a língua, e esse dinamismo pressupõe um exercício criativo, baseado nas sobreposições e fusões de constituintes que ofereçam mais naturalidade na língua-alvo.

Desse ponto de vista, o exemplo de *murmuretumulte* para a tradução de *balbulício* apresenta-se como uma amálgama que não responde ao exercício criativo de que falámos anteriormente. É uma simples colagem de duas palavras em que não existe um trabalho sobre as sobreposições e, por outro lado, a repetição da vogal anterior [Y] e o comprimento da nova palavra geram dificuldades na pronúncia. Depois de selecionados os sinónimos de “balbuciar” (balbutier, begayer, bredouiller, bafouiller, bourdonnement, marmonnement...) e de “bulício” (agitation, désordre, perturbation,

³³⁶ *Boubouler* corresponde a ‘dar um grito’ ao falar do mocho (*Le Petit Robert*, 280).

³³⁷ Na equivalência preserva-se o conteúdo do enunciado da língua-fonte, apesar de não existir correspondência linguística entre os constituintes selecionados. Os enunciados de saudação “olá” e “bonjour” são enunciados equivalentes. A equivalência situa-se na modalidade da tradução etnocêntrica.

émeute, trouble...), procede-se a sobreposições e fusões dos constituintes por nós escolhidos. Finda a experiência, selecionámos dois protótipos que resultaram deste trabalho: *balbutation* (balbutier+agitation) ou *balbugiter* (balbutier+agiter), neste caso com alteração da categoria gramatical do produto, e *troublouiller* (trouble+bafouiller). Qualquer uma das propostas que apresentamos é, do nosso ponto de vista, aceitável e coerente com o modelo da língua-fonte. O trabalho criativo elaborado mostra ainda que o trabalho de tradução é um trabalho ancorado na criatividade e na experiência de tradução.

As propostas de tradução que apresentamos constituem, como é óbvio, apenas exemplos para mostrar que o trabalho criativo em tradução é possível, desde que o tradutor seja um tradutor que baseie a sua tradução numa experiência plural, que resulte de tentativas. Acreditamos que o tradutor tem de pesar, refletir, aceitar e rejeitar as suas propostas até que lhe surja uma versão que considere mais definitiva para a situação em análise.

Assim, traduzir a criatividade contradiz o exercício intuitivo da tradução. Traduzir é interpretar, pensar, investigar, comparar, pesar, decidir. Traduzir a criatividade é uma tarefa que requer do sujeito-tradutor um conhecimento linguístico aprofundado.

4.3.1.2 Da amálgama ao empréstimo: o caso dos nomes próprios

O significado da amálgama decorre da relação entre os dois lexemas. Existe uma relação de predicação entre os dois lexemas que o constituem. Geralmente o nome próprio encontra-se à esquerda da amálgama e é seguido de um outro lexema caracterizador à direita.

Carolinda – Caro[lina]+linda

Evalinda – Eva+linda

Marcelindo - Marce[lino]+lindo

Ruisinho – Rui+sonho

Sulplício – Sul[pício]+suplício

No entanto, existem também exemplos, mais raros, em que o lexema caracterizador surge à esquerda, como no exemplo que segue:

Aqualberto – águ[a]+Alberto

Qualquer um dos lexemas é identificado e processado pelo leitor. A amálgama é composicional e, como tal, obedece aos seguintes critérios:

- o princípio da composicionalidade;
- a percepção da comutabilidade (através da substituição paradigmática);
- o cálculo do significado do produto através dos significados dos constituintes;
- a ausência de bloqueio distribucional.³³⁸

Sem nos alongarmos numa descrição exaustiva dos nomes próprios que existem em português, podemos observar que o trabalho criativo do autor responde, de uma maneira geral, à “gramática” dos nomes próprios existente em português.

A fusão entre constituintes faz parte integrante de alguns nomes próprios:

Anabela – Ana+bela

Felisbela – Felis[z]+bela

Florbela – Flor+bela

O uso de derivados lexicalizou-se em alguns nomes próprios:

Bernardina e Bernardete

Júlia e Julieta

Júlio e Julião

Rosa, Rosália, Rosalina, Rosalinda³³⁹...

Poder-se-ia ainda acrescentar a possibilidade de lexicalização de adjetivos denominais, como nos seguintes exemplos:

Lúcio e Luciano

Celeste e Celestina

Bernardo e Bernardino

³³⁸ O critério da composicionalidade é um critério fundamental para a distinção entre a palavra composta e a amálgama. O significado de uma palavra composta é não-composicional. O nome composto é definido pelo bloqueio distribucional. Existe uma relação de dependência forte entre os predicados da expressão. O mesmo não acontece com a amálgama. Cf. G. Gross (1996: 34). Os lexemas do composto estabelecem uma relação de especificação entre os constituintes. Por exemplo, em “mala (N1) de viagem (N2)”, N2 é o especificador de N1, e é esta relação que constrói o significado do produto composto, concentrando assim o significado na designação de um certo tipo de “mala”. O mesmo acontece com “cadeira (N1) de rodas (N2)”, em que o N2 especifica o uso de N1.

³³⁹ O nome Rosalinda já aparece registado nas listas de nomes portugueses. Cf. *Dicionário de nomes próprios*, Neves (2002).

Aurélio e Aureliano, etc.

Por outro lado, esta mesma descrição é possível em francês. Os exemplos de nomes próprios que de seguida enunciamos assim o ilustram, tanto quanto à fusão de constituintes como ao uso de derivados: ‘Annabelle’ (Anne+belle) e as variantes ‘Anne’, ‘Annie’ et ‘Annette’; ‘Julie’ e ‘Juliette’/‘Juliète’; ‘Alberte’ e ‘Albertine’; ‘Amande’ e ‘Amandine’; ‘Angela’, ‘Angeline’ e ‘Angélica’; o par ‘Claire’ e ‘Clara’; ‘Clémence’ e ‘Clémentine’; ‘Estelle’ e ‘Esther’; ‘Marguerite’, ‘Margot’ e ‘Margaux’; ‘Rose’, ‘Rosalie’ e ‘Roseline’.

O jogo metalinguístico entre “mudo” e “mundo”, na passagem do nome *Mamudo* para *Mamundo*, pode ser associado a nomes como “Raimundo”, por exemplo. Por outro lado, os nomes transportam significados opacos das realidades que estiveram na origem da sua criação. Veja-se, por exemplo, a relação etimológica entre Cláudia ou Cláudio e *claudicare*³⁴⁰.

Estas observações pretendem salientar o carácter criativo e o jogo linguístico que está subjacente à criação de nomes próprios numa língua. É este jogo criativo que é escolhido por Mia Couto, embora com uma função semântica diferente, isto é, Mia Couto, ao seleccionar novas combinatórias para a língua portuguesa, torna visível o ato criativo e, simultaneamente, dá forma ao significado do novo lexema que se cola, à direita ou à esquerda, ao nome. Esse novo lexema tem o valor de especificador do nome próprio.

Vejamos a relação entre o nome próprio e o especificador, através de uma breve descrição das personagens:

- **Marcelindo** é o nome dado por Irene a Marcelino, mecânico de profissão. As “sujidadezinhas” (VZ 77) são apresentadas como provas de amor e de beleza, “regressava com nódoas de óleos, impressões das carícias do mulato” (VZ 77). “a casa do mecânico Marcelino. Ou como ela chamava, de invenção dela: **Marcelindo**.” (VZ 77)

³⁴⁰ Os nomes próprios Cláudia e Cláudio passaram por um processo de dessemantização e já não é hoje visível a relação semântica com a base etimológica. Se o sentido etimológico se sobrepusesse, provavelmente, estes nomes próprios seriam menos usados. ‘Claudicare’, derivado de ‘Claudius’, significa ‘coxear’ ou ‘mancar’. E este sentido que está na base do antropónimo ‘Cláudio’ (Houaiss, 956). “Claudiquer” em francês (e os derivados, “claudicante” e “claudication”) preservam ainda o sentido de coxear, (cf. *Le Petit Robert*, 449).

- **Mamudo** é a personagem do conto que tem “um planeta dentro” e que se transformou em **Mamundo**.³⁴¹
 “E espreitaram o interior do mudo Mamudo, agora vertido em **Mamundo**.” (C 119)
- **Ruisinho** “seu permanente serviço era contar os viventes”, contava, baralhava, recontava e “desembolsava ditados”.
 “Um gordo, enormão, balalaica carecendo de botões. Sendo chamado de Abacar **Ruisinho**.” (TS 138)
- **Evalinda** “desfolhava o lençol em convite matreiro” para o marido Juvenal não sair, “lhe prometendo o mais quentinho da cama”. Mas Juvenal resistiu e saiu.
 “Dona **Evalinda** costurava o marido ao seu medo.” (C 61)
- **Sulpício**, pai “do falador da história” de Tizangara. O “velho Sulpício” era um homem que se “anichava rente ao chão e acariciava a termiteira”, que se “inquilinava” no farol abandonado. Era uma personagem que vivia fora do cotidiano dos outros.
 “De noite, ante a crepitação da fogueira, o velho **Sulpício** me pedia para relatar minhas aventuras.” (UVF 52)
- **Agualberto** é uma personagem do mar “eu queria era regressar ao mar e cedo troquei livro por rede”.
 “Esse meu filho **Agualberto**, cabisbruto como é, meteu-se no mundo dos brancos, nem abençoou o barco dele.” (MMQ 14)

E se atendermos ao jogo com “Anabela, **anabelíssima**” (CHUR 109), em que o autor reforça o jogo criativo através da não composicionalidade, é ainda mais acentuado o valor da fusão e da relação de especificação entre os constituintes que formam a amálgama.

Os nomes ilustram o papel das amálgamas na escrita miacoutiana. Não correspondem a simples jogos linguísticos mas transportam cargas semânticas fundamentais para a construção do sentido do texto e para a caracterização das personagens.

³⁴¹ Cf. Mamudo é mudo e o nome próprio da personagem já dá conta dessa característica, correspondendo, assim, já, a uma possível amálgama de “o mudo Mamudo”.

Assim, e do ponto de vista da tradução, omitir a criatividade do nome, é perder sentido. O tradutor dispõe de dados suficientes que lhe permitem reconstruir a amálgama na língua-alvo.

A proposta que vamos apresentar defende que se preserve a marca da língua-fonte através da manutenção de parte de amálgama que corresponde ao nome, propondo depois um trabalho criativo sobre o especificador do nome, como exemplificado a seguir. Nos livros de Mia Couto encontram-se dois exemplos interessantes que dão conta desse trabalho criativo, mas este trabalho apenas é feito para as reflexões metalinguísticas apresentadas pelo autor³⁴², e quando esse jogo é expresso pelo autor, como acontece com **Marcelindo** e **Mamundo**, já referidos anteriormente, em que a tradução elabora o mesmo exercício criativo propondo, respetivamente, **Marcellsibeu** e **Mamonde**.

Para os outros nomes, as duas tradutoras optam pelos empréstimos da língua-fonte, sem inserir nenhuma alteração. No entanto, justificar-se-ia que o jogo criativo se estendesse a outros nomes próprios. A metalinguagem utilizada no original reforça a expressividade dos nomes e os valores semânticos que cada um encerra no processo de alteração operado sobre a forma.

Assim, diríamos que é dever do tradutor ser intérprete e exegeta dos sentidos do texto transportados pelas estruturas que o constroem enquanto todo. O tradutor deve preservar os significados que emergem da criatividade.

O quadro nº 27 mostra que o trabalho criativo sobre os nomes próprios criativos do original é possível e fundamental para a construção da riqueza das personagens.

Nomes texto original	Nomes – tradução	Propostas – tradução ³⁴³
Agualberto	Agualberto	Aqualberto Aqualbert Alberliquide
Carolinda	Carolinda	Carobelle Joliecaro Carojolie
Evalinda	Evalinda	Evabelle ³⁴⁴

³⁴² Nestes dois casos é o próprio autor que verbaliza o jogo metalinguístico: para Marcelino: “... a casa do mecânico Marcelino. Ou como ela chamava, de invenção dela: **Marcelindo**.” (VZ 77). E para Mamundo: “E espreitaram o interior do mudo Mamudo, agora vertido em **Mamundo**.” (C 119).

³⁴³ As propostas que se encontram nesta coluna, à exceção das que têm um asterisco que correspondem às propostas das tradutoras, são propostas diversas criadas por nós.

³⁴⁴ A tradução deste nome segue os mesmos princípios de nomes próprios das línguas portuguesa e francesa, por exemplo Anabela ou ‘Anabelle’.

		Evajolie Evamignonne Evabeauté
Mamudo	Mamudo ³⁴⁵	Mamuet
Mamundo	Mamonde*	Mamonde* Maplanète
Marcelindo	Marcelsibeu*	Marcelsibeu* Marcelbel Jolimarcet Marcelmignon Marcelbeauté
Marcelino	Marcelino	Marcelino ³⁴⁶
Ruisinho	Ruisinho	Ruisonge Ruirêve Ruirêveur Ruichimère
Sulplício	Sulplício	Sulpplice

Quadro nº 27 – Amálgama e nomes próprios

O trabalho do tradutor insere na língua da tradução alguns elementos que lhe permitem levar ao leitor da língua-alvo traços ilustrativos do processo criativo do autor, conscientes das perdas por que passa todo o trabalho de tradução. As relações lúdicas entre Marcelino e Marcelindo só são recuperadas em parte. No entanto, em tradução, é importante oferecer ao leitor a hipótese de recuperar o processo criativo e de participar na construção do sentido do texto. Para esse efeito, o tradutor deve investir na preservação de todos os elementos que transportam significado.

Ao não traduzir os especificadores dos nomes perde-se um dado importante que descreve a personagem e a sua pertença a uma dada categoria. Num texto literário, a preservação do nome próprio na língua original afirma a pertença linguística do enredo e das personagens, transportando para a outra língua a estranheza do Outro, a sua diferença, a sua cultura.

Defende-se a tradução do nome próprio, quando o nome próprio corresponde a uma reescrita metafórica e introduz no texto elementos semânticos que participam na construção do sentido do texto, como o ilustram, por exemplo, os nomes criados por

³⁴⁵ Na medida em que o nome transporta uma caracterização da personagem, defendemos que esse elemento deveria ser traduzido.

³⁴⁶ No caso dos nomes atestados nas línguas, o nome não seria traduzido e manteria a sua forma original. No entanto, existe aqui uma margem de ação do tradutor. Para “Marcelino” existe uma mesma forma em francês “Marcelin”. A escolha de uma ou outra opção será ditada pela situação de comunicação decorrente da própria tradução. A nossa opção - isto é a não tradução dos nomes próprios num texto literário - vai ao encontro da preservação de uma certa coerência tradutológica.

Mia Couto em que o autor introduz no próprio nome uma característica da personagem. Assim, é essa característica que deve ser traduzida.

Newmark (1981, 1988) expõe nas suas obras as diversas posições adotadas pelos tradutores em relação à tradução dos nomes próprios. No entanto, sublinha a importância de não traduzir os nomes próprios, consagrando assim a pertença linguística das personagens, sobretudo na situação do texto literário. Ao longo dos séculos, muitos nomes foram traduzidos e já estão consagrados no uso das línguas. Nestes casos a tradução existente nas línguas impõe-se.³⁴⁷

4.3.1.3 Da amálgama à palavra individual

A tradução da amálgama por uma palavra individual, correspondendo a uma palavra-padrão, pressupõe a perda de um dos constituintes e, por conseguinte, perda de parte do significado da amálgama. Analisaremos, de seguida, a partir de exemplos de tradução, as opções feitas pelo tradutor a partir de um *corpus* retirado do *corpus* geral das amálgamas, organizado em função das opções da tradução.

- a) A palavra selecionada privilegia a palavra à esquerda da amálgama, que corresponde à palavra sublinhada na primeira coluna.

Amálgama	Tradução
chilreino – <u>chilreio</u> +reino	gazouillement
embriagar-se – <u>embriagar</u> +aguar	s'énivrer
emoldourar – <u>emoldurar</u> +dourar	encadrer
estremexer – <u>estremecer</u> +mexer	trembler
petrimóvel – <u>petrificado</u> +imóvel	pétrifié
salpingar – <u>salpicar</u> +pingar	éclabousser
sonolentidão – <u>sonolência</u> +lentidão	somnolence
suspiração – <u>suspirar</u> +respiração	soupirer

³⁴⁷ Para mais informações consultar Newmark (1981: 70-83) e Newmark (1988: 35 e 214).

torcicolado – <u>torcicolo</u> +colado	torticolis
tremeluzir – <u>tremar</u> +luzir	trembler

Quadro nº 28 - Amálgama e palavra individual I

A não composicionalidade da amálgama torna os constituintes da amálgama necessários para o significado do produto. Assim, ao optar-se, na tradução, por um dos constituintes, opera-se uma seleção em termos semânticos que privilegiará um dos traços semânticos e a perda de outros. Essas perdas operam-se tanto nas palavras à direita como à esquerda. As amálgamas existem para os contextos em que são criadas e ativam os seus sentidos nesses próprios contextos. Para o exemplo *torcicolado*, optar apenas por ‘torcicolo’ é retirar à história de Marta e Horácio (C 88) a dimensão da relação amorosa que os une através de ‘colado’³⁴⁸, que remete também para o tamanho da noiva “apenas sentiu um planeta deitando-se sobre os eu corpo desprevenido” (C 87).

A amálgama *sonolentidão* perde alguns dos traços que retratam a expressividade. A fusão de ‘sonolência’ e ‘lentidão’ acarreta para a amálgama um reforço de prolongamento no tempo que a perda de ‘lentidão’ apaga. Para a amálgama *salpingar* é selecionada em francês a palavra equivalente a ‘salpicar’ (éclabousser). No entanto, ao fazer essa opção, o tradutor perde o jogo situacional entre a ‘areia’ (que salpica) e a ‘água’ (que pinga), neste caso, a areia converte-se em água.

- b) No quadro nº 29, observa-se a solução em que a palavra selecionada privilegia a palavra à direita da amálgama, que corresponde à palavra sublinhada na primeira coluna.

amálgama	tradução
atropelia – atropelar+ <u>tropelia</u>	entourloupe
desdobradiça – desdobrar+ <u>dobradiça</u>	gong
embevencer – embeber+ <u>vencer</u>	vaincre
malfragado – mal+ <u>naufragado</u>	échoué
marmífero – mar+ <u>mamífero</u>	bête

³⁴⁸ Essa relação é reforçada pela seguinte citação: “e ainda agora, tantos anos passados, nos dias de humidade, Horácio se queixa de dores no pescoço, resultado da sua primeira aterrissagem *torcicolado*, nos domínios amorosos” (C 88).

marmurar – mar+ <u>murmurar</u>	murmurer
pedinchorão – pedinte+ <u>chorão</u>	pleurnichard
susplicar – suspirar+ <u>suplicar</u>	supplier
temorizar – temor+ <u>aterrorizar</u>	terroriser

Quadro nº 29 - Amálgama e palavra individual II

As observações acima enunciadas para a seleção da palavra à esquerda são válidas para a seleção da palavra à direita. Confrontemos os exemplos de *marmífero* e *marmurar*. Em ambas a palavra ‘mar’ acrescenta uma ligação a um ambiente aquático que se perde na tradução. No entanto, nos contextos em que as amálgamas ocorrem, esse ambiente tem um papel primordial no desenrolar da história e fornece ao leitor elementos para a sua interpretação.³⁴⁹

- c) A palavra selecionada privilegia em parte os dois constituintes da amálgama.

Destacam-se aqui exemplos em que a escolha de uma palavra pode dar conta do conjunto das duas palavras. Isto acontece quando existe entre as palavras constituintes da amálgama uma relação de sinonímia.³⁵⁰

Avislumbrar / distinguer

Colajoso / gluant

Malucarias / loufoqueries

Meximento / trifouilleur

Temorizar / aterrorizar

Dado que existe uma relação sinonímica entre as duas palavras que constroem a amálgama, a tradução pode privilegiar uma das duas palavras ou recorrer a fusões lexicais já existentes nas línguas de trabalho, como, por exemplo, a existência em francês de *sursauter* para *sobrepular*.

No entanto, na maioria dos casos, a seleção de uma palavra individual atestada na língua para traduzir uma amálgama produz perdas significativas, na medida em que

³⁴⁹ Os seguintes contextos são disso exemplo: “Até que certa vez desaguou na praia um desses *marmíferos*, enormão” (TS 23) e “Mas o rio teimava em segurar o verde na paisagem. Longe, o Índio *marmurava*” (VZ 59).

³⁵⁰ A relação sinonímica é visível entre as palavras que constroem a amálgama: *avistar e vislumbrar*; *cola e pegajoso*; *temer e aterrorizar*; *maluco e tontaria*.

apenas uma parte do significado é mantido na tradução. Por outro lado, nem sempre a escolha reverte a favor da palavra mais forte da fusão, palavra à direita ou à esquerda.

Compaixonar é traduzido por *compassion* (compaixão). A escolha da palavra, quando confrontada com o contexto onde ocorre, suscita algumas dúvidas. Ora vejamos. “Por causa essa guerra, já ninguém se *compaixonava* por ninguém”: embora estejamos em contexto de guerra, a história que segue esta observação em que ocorre a amálgama é a história de uma paixão entre a “cega” (sujeito do enunciado transcrito) e o “brigadeiro Silvério Damião”. A conversa entre Juliana Bastiana (a cega) e Kindzu é sobre o amor. Assim, o contexto reforça a condensação de duas predicções, privilegiando a paixão ou o amor, já que em tempo de guerra ninguém tem compaixão por ninguém, no entanto, nem a guerra consegue combater o amor. Esta amálgama transporta uma dialética interessante, pondo em diálogo dois predicados, que, em princípio, se encontram em campos antagônicos da experiência humana. A escolha de “compassion” reduz drasticamente o alcance desta dualidade.

A nova palavra *chamarisco* (UVF) pode pressupor duas fusões, ou através dos constituintes “chamar+risco” ou “chamar+isco”. A tradutora escolheu *appeau*³⁵¹, deverbal de “appeler” (“chamar”). A escolha desta forma, aparentemente, não corresponde à fusão selecionada pelo autor. No contexto, a noção de “risco” sobrepõe-se à noção de “isco” pelo campo lexical selecionado pelo autor, com o recurso a palavras como “inimigo” e “perigo”. No entanto, a forma lexical “appeau” ilustra o trabalho de pesquisa e reflexão da tradutora e uma escolha ponderada porque cruza, de forma evidente, a ideia de “chamamento”, contida no constituinte “chamar” e a ideia de “perigo” contida tanto nos constituintes “risco” e em “isco”. Sendo assim, a seleção de “appeau”, embora não representando uma amálgama, representa, do ponto de vista semântico, uma escolha interessante que introduz no texto um equilíbrio dinâmico, através da experiência da tradução.

O exemplo que segue, tirado da obra TS, também se afasta do sentido da amálgama original. A tradutora propõe para *pensageiro* a palavra “songeur”. No contexto em que ocorre, a amálgama refere-se à viagem e é esta que constitui a predicação fundamental e que caracteriza a personagem de Muidinga. A viagem é um conceito central pelas relações que estabelece entre a vida e a morte, entre o rio e o mar,

³⁵¹ “Appeau” é uma forma do francês antigo (Cf. *Le Petit Robert*). O significado atual é “un instrument qui imite le cri des oiseaux pour les attirer au piège”, isto é, um instrumento para atrair os pássaros.

ambas culminando na procura do paraíso. Na mesma obra (TS), a mesma amálgama é traduzida por uma amálgama em língua francesa – *pensagé*. De novo, o neologismo do autor centra a sua ação na viagem como metáfora. No entanto, na amálgama *pensagé*, como já foi referido anteriormente, os constituintes que sobressaem são “pensar” e “agé”, o que prova que a letra e a literalidade constituem dois conceitos diferentes. A criatividade lexical tem de ser pensada em função da língua para que se traduz, tendo em conta a sua especificidade fonológica. Neste caso, não está em jogo a escolha da amálgama, provavelmente é a tradução literal de amálgama da língua-fonte – *penser*+*passager* ou *messenger*. No entanto, está em causa o trabalho sobre a “letra” na língua-alvo e a consciência de que a literalidade não é, para a tradução da amálgama, a melhor estratégia tradutológica. Neste caso, a manter a tradução literal, sugeria-se que se repensasse nas trunicações operadas nos constituintes, ou na escolha de outros constituintes capazes de dar conta do mesmo sentido, mas que não gerassem ambiguidades.

A amálgama pressupõe um trabalho sobre a forma. O tradutor deverá encontrar sinónimos dos dois constituintes e proceder a um trabalho criativo sobre os dois constituintes. É assim pedido ao tradutor que faça experiências e depois escolha a que mais se adequa ao contexto em causa.

Reafirmamos que a uma mesma amálgama original pode não corresponder a mesma amálgama na língua-alvo, sem que isso denote perdas ou infidelidades ao sentido original. Os vários contextos em que a amálgama ocorre podem pressupor tomadas de decisões diferentes. A repetição de uma amálgama na mesma obra, ou em obras diferentes, pode não pressupor em tradução a repetição da mesma forma. No entanto, é fundamental que o tradutor analise o seu texto de modo a registar essa informação e a avaliar a pertinência ou não da repetição.

O tradutor tem de repensar o ato criativo do autor, remexendo o texto, de forma a procurar penetrar no sentido das amálgamas em particular e no texto enquanto todo. Os diferentes contextos em que a amálgama ocorre podem pressupor opções diferentes. A amálgama *salpingar* é um bom exemplo para ilustrar essas diferenças, embora a tradutora tenha optado por traduzir por palavras atestadas na língua - *éclabousser* (TS) e *gicler* (VF):

- “*salpingaram-me gotas, eu senti*” (TS 43). Neste contexto, a criação de uma amálgama como *éclagoutter*, traduzida literalmente do

português, é possível tanto a nível formal como semântico, o uso no contexto da palavra “gotas” corrobora a proposta que se apresenta.

- “os bafos do satanhoso me *salpingaram*” (VF 53). Neste contexto, sugerir-se-ia uma amálgama como *éclagicler*³⁵². A amálgama proposta no exemplo anterior não corresponderia a uma opção aceitável neste contexto.

Reafirma-se, assim, o valor de *nonce word* da amálgama. A palavra criada existe para um contexto específico, o contexto para o qual foi criada e pode não resultar em outro contexto. O apagamento da amálgama em tradução pressupõe uma perda a vários níveis.

Os exemplos, que a seguir enunciamos e por nós construídos, poderiam corresponder ao trabalho de tradução; no entanto, a escolha terá de ter em conta vários parâmetros e basear-se numa argumentação sólida, de forma a respeitar o significado da estrutura em contexto. Assim, *éclaffriter*, *éclapoudrer*, *gicléclat*, *giclabousser* poderiam corresponder a variantes a testar em contexto.

A amálgama *sonhambulante* (TS), traduzida por *somnambule*, mostra a perda da palavra “sonho”, fundamental no contexto (“morar no sonho”) e impondo-se ao constituinte “sonâmbulo” na amálgama. Do mesmo campo semântico, a amálgama *sonolentidão* (CHUR) é traduzida por *somnolence*. A seleção do género feminino reforça o papel da palavra à direita (“a lentidão”, por oposição a “o sono”). A amálgama traduz o jogo entre o sono dos vivos e o sono dos mortos e a metáfora da morte (“eu evitando a *sonolentidão*”).

Em *A Varanda do Frangipani*, a relação entre a árvore, o frangipani que encarna no romance o papel de uma personagem central, e o “velho branco” criam no romance um imaginário particular. A fusão³⁵³ entre “reino” e “chilreio”, *chilreino*³⁵⁴, são aqui fundamentais para a compreensão e a personificação da árvore e do seu papel ao longo

³⁵² A amálgama *éclagicler* poderia funcionar nos dois contextos e assim responder ao critério de coerência. No entanto, a escolha de *éclagoutter* no contexto de TS, implica a criação de uma nova amálgama para o contexto VF.

³⁵³ Depois de uma pesquisa poder-se-ia chegar a fusões interessantes na língua-alvo, como por exemplo *Babilaume* (*babyaume*), *Babirègne*, pela fusão, respetivamente, entre “babil+royaume” e “babil+règne”.

³⁵⁴ A amálgama acompanha a dimensão da árvore “daquela singular árvore ele fabricasse uma floresta inteira, sombras e **chilreinos**.” (VF 66)

do romance. O apagamento³⁵⁵ da amálgama na língua da tradução incorpora também o apagamento do papel da árvore, nos contextos em que ocorre.

A escolha de uma palavra individual introduz no texto traduzido fraturas e perdas significativas, tendo em conta os comentários acima transcritos.

4.3.1.4 Da amálgama à perífrase

As perífrases propostas na tradução, embora deem conta do sentido das amálgamas, alongam o texto e retiram-lhe, em parte, a sua criatividade. As amálgamas constituem neologismos criativos que enriquecem a língua e o texto, mostrando a sua flexibilidade e a capacidade maleável da língua. Retirar-lhes os neologismos é despir o texto da capacidade imaginativa do autor e do leitor, neutralizando os seus aspetos criativos e semânticos.

As representações contidas nas amálgamas, que pressupõem uma outra categorização do universo linguístico e ficcional, são apagadas para integrarem a representação quotidiana e literal do universo. O poder figurativo da linguagem encontra assim uma barreira à sua expressividade, como o ilustram os seguintes exemplos:

Choraminguante: avec des petits sanglots d'enfants

Entrister: s'adonner à la tristesse

Esbafurado : le souffle coupé

Gesticalar: s'affairer sans un mot

Imaginadar: aller leurs cours

Luaminoso: éclairer par la lune

Nuventanias: des nuées en rafales

Pirilampejar: danser comme des lucioles

Reiclinado : un roi affaissé

Sonhatriz : actrice de son rêve

³⁵⁵ Cf. a palavra «gazouillement», no contexto seguinte - « partir de cet arbre singulier il fabriquait tout une forêt entière, sa pénombre, ses **gazouillements**.» (VF 88)

Estes exemplos permitem perceber que o “desenvolvimento explicativo de uma unidade” não substitui a amálgama. Por outro lado, retira ao texto a sua especificidade enquanto texto literário criativo e enquanto pertença linguística.

Muito embora a perífrase dê conta, em geral, do significado da amálgama, questionamos a sua pertinência enquanto estratégia de tradução da amálgama, na medida em que subverte o processo criativo do autor, parafraseando as suas palavras, sujeitando-as a uma interpretação unívoca, dada pelo tradutor, e retirando ao leitor o direito de interpretar, modificando, por outro lado, o valor económico da amálgama.

4.3.1.5 Da amálgama à composicionalidade

A grande maioria de palavras compostas, tomadas aqui em sentido lato, que traduz amálgamas corresponde a palavras criativas. Dos exemplos abaixo transcritos apenas dois exemplos representam palavras atestadas na língua francesa - “ivre-mort” e “va-nu-pieds”. Os outros são neologismos criados para o contexto em que ocorriam as amálgamas.

É interessante verificar que a escolha da palavra composta como estratégia de tradução permite, em alguns casos, dar conta de duas predicções contidas na amálgama de origem e assim preservar o significado das palavras neológicas, perdendo contudo a economia e a condensação semântica que a fusão lhes confere.

As seguintes palavras compostas e criativas ilustram a predicção e mostram que o trabalho de tradução é uma experiência baseada na diferença entre as línguas. *Royal-ramage*, traduz o chilreio e o reinado, *pleurant-nez-dans-le-sable*, traduz o choro e a relação com o solo, *ami-de-l'ordre-en-sueur*, o suor e a ordem, *prêt-dispos*, predisposto e pronto.

O quadro nº 30 contém exemplos de estruturas compostas dadas como equivalentes de amálgmas-fonte.

<i>Analfabestas</i>	analfabetas+bestas (analphabètes+bêtes)	<i>alpha-bêtes</i>
<i>Chilreinado</i>	Chilreio+reinado (gazouillement/règne)	<i>Royal-ramage</i>
<i>Embriagordo</i>	Embriagado+gordo (énivré/gros)	<i>Ivre-mort</i>
<i>Esparramorto</i>	Esparramado+morto	<i>étendu-mort</i>

	(étendu+mort)	
<i>Fraqueleza</i>	Fraqueza+fortaleza (faiblesse+force)	<i>faible-frêle</i>
<i>Gentania</i>	Gente+ventania (gens+vent)	<i>cohue-bohu</i>
<i>Matrapalheiro</i>	Maltrapilho+palheiro (va-nu-pieds/cabanne)	<i>Va-nu-pieds</i>
<i>Prantochão</i>	Pranto+cantochão (pleur+plain-chant)	<i>Pleurant-nez-dans-le-sable</i>
<i>Predispronto</i>	Predisposto+pronto (disposé+prêt)	<i>Prêt-dispos</i>
<i>Sobremarinho</i>	Sobre+submarino (sur+sous-marin)	<i>sur-marin</i>
<i>Sobrevivo</i>	Sobrevivente+vivo (survivant+vivant)	<i>sur-vivant</i>
<i>Submarinhos</i>	Submarinos+marinho (sous-marin+marin)	<i>sous-marins</i>
<i>Suordeiro</i>	Suor+ordeiro (sueur+ordre)	<i>ami-de-l'ordre-en-sueur</i>
<i>Vaivência</i>	vaivém+experiência (va-et-vient+expérience)	<i>va-et-vient</i> (<i>va-et-vierrance</i> ³⁵⁶)

Quadro nº 30 – Amálgama e tradução de palavras compostas

Observemos alguns exemplos, focando a nossa atenção nos processos criativos internos.

Analfabestas e *analpha-bêtes* constituem exemplos interessantes de cruzamento entre compostos e amálgama, ambas correspondendo a um exercício criativo. A proximidade entre “*analphabète*” e *analphabête* implicou o desenvolvimento de outras estratégias criativas que se afastassem do ponto de vista fonológico para diferenciar de forma mais clara as duas palavras. A opção escolhida demonstra o trabalho sobre a letra que é exigido ao tradutor. A diferença entre as línguas pressupõe que o exercício criativo seja pensando em função da especificidade de cada língua. Sem este jogo criativo, as palavras fundir-se-iam e o jogo passaria despercebido aos olhos do leitor. Este caso é paradigmático e ilustrativo da criatividade necessária no processo de tradução e mostra que o trabalho do tradutor não pode resumir-se a uma simples literalidade.

As propostas *prêt-dispos* e *faible-frêle* poderiam estar inseridas nas glosas³⁵⁷. No entanto, do ponto de vista formal, as novas palavras têm as características das palavras

³⁵⁶ Inserimos aqui este exemplo porque permite compará-lo, diretamente, com a palavra composta, e mostra que o trabalho sobre as amálgamas é possível. O mesmo acontece com *barco-iris/barque-en-ciel*, construídas, respetivamente, por “barco+arco-íris” e “barque+arc-en-ciel”, e que poderia também ser *barc-en-ciel*.

compostas. *Va-et-vierrance* é o produto da fusão entre uma palavra composta “va-et-vient” e a palavra “errance”. A criatividade não é gerada pela palavra composta, mas antes pela junção entre a palavra composta e outra palavra atestada na língua. Note-se, como dissemos na apresentação das amálgamas, que este exemplo não é ilustrativo das palavras compostas criativas, mas de uma amálgama.

Analisemos em conjunto os exemplos seguintes³⁵⁸. *Prantochão* foi traduzido por uma palavra composta e *lamentochão* por uma amálgama, como já foi referido anteriormente.

<i>Lamentochão</i>	Lamento+cantochão (plainte+plain-chant)	<i>Plainte-chant</i>
<i>Prantochão</i>	Pranto+cantochão (pleur+plain-chant)	<i>Pleurant-nez-dans-le-sable</i>

É dever do tradutor comparar e descrever as idiossincrasias que marcam a escrita do autor. De forma a levar a cabo uma tradução que minimize ao máximo as perdas em que pode incorrer, o tradutor necessita de se debruçar, como se fosse um “arqueólogo” linguístico, sobre a língua-fonte, comparando e analisando a especificidade da escrita do autor como um todo coerente. Essa comparação teria permitido encontrar entre *prantochão* e *lamentochão* semelhanças criativas que teriam orientado o processo criativo no trabalho de tradução para a língua-alvo.

4.3.1.6 Da amálgama às glosas³⁵⁹

Considerámos ‘glosas’ o uso de duas palavras colocadas lado a lado e pertencendo à mesma categoria gramatical, separadas por uma vírgula ou pelo elemento

³⁵⁷ Cf. o exemplo *predispronto/prêt, disposé* (UVF) que foi inserido nas glosas. A justificação é meramente formal.

³⁵⁸ Os dois exemplos fazem parte da mesma obra, *Terra Sonâmbula*.

³⁵⁹ A glosa é descrita como uma nota explicativa cuja função é indicar o sentido de um lexema ou de um sintagma do texto fixado no suporte. Quanto ao seu lugar na superfície da página, a glosa pode ser interlinear, marginal, ou intercalar (disposta em vários parágrafos que alternam, no corpo da página, com os parágrafos do próprio texto); pode ainda enquadrar o corpo da página, ocupando duas, três, ou mesmo todas as quatro margens. *Dicionário de Termos Linguísticos* in www.portaldalinguaportuguesa.org. (consultado em 6 de julho de 2012)

de ligação “e”.³⁶⁰ Os exemplos seguintes do francês ilustram esta categoria. A uma amálgama da língua-fonte corresponde uma glosa da língua-alvo.

Agordalhado (TS 25) / *gros et gras* (TS 27)
Atordoído (TS 169) / *ahuri, délirant* (TS 195)
Cabistonta (C 66) / *prostrée et demeurée* (C 213)
Calafriorento (TS 146) / *surpris, frigorifié* (TS 168)
Calcaladas (CHUR 126) / *phones et sédimentées* (CHUR 115)
Contrabandalheiras (TS 141) / *en licence et contrebande* (TS 163)
Corcomida (TS 202) / *courbée et desséchée* (TS 234)
Desajeito (C 67) / *gauche et bancale* (C 214)
Escapulada (TS 85) / *adroite et preste* (TS 98)
Predispronto (UVF 88) / *prêt, disposé* (UVF 81)
Temedrosos (CHUR 134) / *tremblants et terrifiés* (CHUR 159)
Tilintações (TS 199) / *sonnantes et trébuchantes* (TS 231)

Analizados os exemplos, observamos que a categoria mais usual das glosas é a categoria do adjetivo³⁶¹ que tem a função de esclarecer o sentido, partindo de amálgamas que se integram, como é evidente, na categoria do adjetivo.

A seleção dos dois constituintes corresponde a uma tradução integral de cada um dos constituintes que entra na construção da amálgama, sem que estes passem pelo processo de fusão (com ou sem sobreposição de segmentos) próprio da amálgama. É como se o trabalho de tradução estivesse em construção e não fosse submetido à última etapa, isto é, a etapa que pressupõe a fusão e, por conseguinte, a criação da amálgama.

A etapa da criação da amálgama exigiria um trabalho redobrado na seleção dos constituintes da amálgama porque o trabalho de fusão não é um simples trabalho de sinonímia entre as palavras. Existem outros fatores que o tradutor tem de ter em conta e que dificultam e tornam mais moroso o processo de tradução.

³⁶⁰ Certas palavras separadas por hífen que classificámos na composição mostram uma fronteira ténue entre a glosa e a composição. Cf. o exemplo da tradução de *fraqueleza* por “*faible-frêle*” (VF 26), ou as duas traduções propostas para *predispronto* (UVF 88 e CHUR 23): “*prêt, disposé*” (UVF 81) e “*prêt-dispos*” (CHUR 108). O exemplo de *predispronto* é disso sintomático, as duas propostas surgem em textos diferentes (e diferentes tradutoras).

³⁶¹ Nos exemplos apresentados existe um único grupo formado por dois substantivos – “*en licence et contrebande*”.

É interessante considerar esta estratégia de tradução como a tradução em curso, que ainda não apresenta o produto final, mas uma fase intermédia, a caminho do produto da amálgama.

A amálgama resulta de tentativas diversas de colagem de segmentos e pressupõe a fusão das intersecções entre os constituintes que permitam a identificação e o processamento das palavras que entram na composição da amálgama. Assim, existe um trabalho consciente de relação fonológica entre as palavras, de forma a permitir que a fusão se opere de forma natural e tendo como resultado uma nova palavra fonética neológica, e, ao mesmo tempo, deve permitir a identificação de cada uma das palavras para que seja possível a construção do significado da nova predicação que resulta da soma dos significados das partes que a constituem. Para que isto aconteça, todos estes passos têm de ser trabalhados e experienciados pelo tradutor.

Poder-se-ia partir dos exemplos de glosas propostas pelo tradutor e demonstrar que o trabalho de seleção lexical ainda não satisfaz a construção da amálgama. Ora vejamos. A amálgama *predispronto* é o produto da fusão de “predisposto” e “pronto” e permite ao leitor reconhecer estes elementos, facilitando-lhe, assim, a referência semântica necessária para a interpretação do enunciado. Partir da relação sinonímica de “prêt et disposé” para a amálgama não se apresenta como uma relação unívoca. Isto é, os equivalentes lexicais dos constituintes da amálgama nem sempre permitem a construção da amálgama na outra língua, por razões fonológicas e de reconhecimento. É isto que dificulta o trabalho de tradução. Aqui é exigido ao tradutor um trabalho de criatividade na outra língua e não o papel de um simples “passador”, de um lado para outro, de uma fronteira para a outra. Não se transportam palavras, transportam-se sentidos, e as amálgamas são disso prova.

*Prêposé, *dispoprêt, *disprêt foram antecidos de asterisco para mostrar a sua ineficácia semântica. No entanto, “prêdispo”³⁶², passando por uma combinação diferente das palavras poderia ser uma hipótese. Tal não acontece pela proximidade fonológica que tem com outras palavras da língua. Por outro lado, em termos de

³⁶² Note-se que ao fazer esta escolha nos aproximamos de palavras existentes na língua, tanto francesa como portuguesa, e que com elas se confundem. Estamos a falar de ‘predisposto’, ‘predisposição’, o mesmo acontecendo em francês, ‘prédisposé’, ‘prédisposition’, o que retira à amálgama a sua força enquanto elemento criativo.

processamento, a palavra seria provavelmente processada como a palavra atestada na língua – *prédispo*³⁶³.

Vejamos o exemplo de *corcomida* traduzido por *courbée et desséchée*. A seleção lexical corresponde aos dois adjetivos que entram na construção da amálgama. O tradutor procedeu por etapas, desconstruindo a amálgama da língua-fonte, identificando os elementos constituintes para depois encontrar elementos equivalentes na língua-alvo.

No entanto, a amálgama, enquanto elemento dinâmico da língua, não existe apenas pela fusão que estabelece entre dois constituintes e o seu significado não advém só da junção das duas partes. Algumas amálgamas constroem-se também pela proximidade fonológica que estabelecem com outras palavras da língua e estas intervêm também na construção do sentido. Um encontro perfeito, um ponto alto de diálogo entre forma e significado, uma criatividade genuína, e é isto que o tradutor procura aquando da análise aprofundada do texto.

A relação entre “carcomida” e *corcomida* corresponde a um desses encontros que, do nosso ponto de vista, provam o trabalho artístico do autor, a sua criatividade, a sua procura incessante de uma verdade que se encontra para lá das palavras e da sua própria consciência literal da língua. E é também este o trabalho que se espera do tradutor.

4.3.1.7 Da amálgama à analogia

As criações linguísticas que de seguida analisamos mostram que uma das palavras, dada a sua extensão, à esquerda ou à direita, se sobrepõe à outra, tanto a nível do reconhecimento do valor semântico que recai sobre a amálgama, pela proximidade fonológica, como por exemplo em *mexilhento* (mexilhão), *magricelento* (magricela), *metamorfase* (metamorfose) e *mantimentação* (mantimentos), ou pelo facto de representar a palavra no seu todo e poder ser confundida com uma palavra derivada por prefixação, como é possível verificar nos exemplos seguintes: *inventania* (ventania), *inutensílio* (utensílio), *inflamingos* (flamingos) e *infantasias* (fantasias).

³⁶³ Neste caso, temos um registo oral. A palavra aproxima-se da truncção da palavra “prédisposé”.

A naturalidade da língua de Mia Couto parece gerir-se pela analogia. A proximidade formal leva por vezes o falante a processar a palavra atestada, perdendo, assim, o jogo criativo³⁶⁴. Do ponto de vista linguístico, este fenómeno estabelece analogias com as palavras parónimas³⁶⁵, mas enquanto as palavras parónimas existem ambas no português, na obra de Mia Couto uma das palavras é criada pelo autor.

Palavra criada	Palavra-padrão	Palavra apagada
<i>Amontanhada</i>	Amontoada	Montanha
<i>Arpocalipse</i>	Apocalipse	Ar
<i>Corcomida</i>	Carcomida	Corcunda
<i>Dactilogravar</i>	Dactilografar	Gravar
<i>Divorcidados</i>	Divorciados	Trucidades
<i>Marmífero</i>	Mamífero	Mar
<i>Metamorfase</i>	Metamorfose	Fase
<i>Rondopio</i>	Rodopio	Rondar
<i>Salamoleques</i>	Salamaleques	Moleque
<i>Transtorneado</i>	Transtornado	Torneado

Quadro nº 31 – Analogias II

A analogia poderia ser descrita como o processo pelo qual a língua tende a uniformizar-se, criando paradigmas passíveis de serem reconhecidos pelos falantes, através da analogia e da transposição de paradigmas. A analogia é utilizada pelo autor

³⁶⁴ Quando foi publicado o livro *Jesusalém*, muitos leitores e jornalistas referiram-se na imprensa a *Jerusalém*. Foi pois essa palavra que foi armazenada no léxico mental do sujeito e que se impôs pela proximidade e grau de familiaridade. Consultámos o Google em 16 julho de 2012 e o livro *Jesusalém* ainda é referido em muitos *sites* por *Jerusalém*. Poder-se-ia falar aqui de uma inferência na leitura. O leitor infere, dada a proximidade fonológica das duas palavras, a palavra por associação lexical com a palavra-padrão da língua. Recordemos que Gonçalo M. Tavares tinha publicado, também na Editorial Caminho, em 2005, um livro que tinha por título *Jerusalém*. De referir ainda que, em <http://laurindalves.blogs.sapo.pt>, Laurinda Alves, num *post* publicado em 22 de julho de 2009 dizia: “Noto que algumas pessoas ainda referem o novo livro de Mia Couto como se o título fosse *Jerusalém* (também me aconteceu quando olhei para ele pela primeira vez na montra da Bertrand Chiado). (...). Não se consegue logo à primeira mas com a leitura do livro, a coisa acontece com outra naturalidade. *Jesusalém* tem uma explicação literária (...)”, (Consultado em 18 de julho de 2011).

³⁶⁵ As palavras parónimas são palavras de sentidos diferentes, mas muito semelhantes do ponto de vista formal e da pronúncia, como, por exemplo, *retificar/ratificar*, *acender/ascender*, *emitir/imitir*, *cumprimento/comprimento*, *eminência/iminência*.

de forma consciente e introduz na língua um carácter de espontaneidade. As novas formas integram-se, naturalmente, nos modelos existentes, impondo-se como formas possíveis.

Os exemplos do quadro nº 31 apresentam no máximo dois fonemas que os distinguem. O fonema pode ser acrescentado como em *marmífero*, em que se acrescenta o fonema [r] - ma/r/mífero ou substituído por outro fonema, como em *dactilogravar*, em que se substitui o /f/ pelo /v/.

Assim, a outra palavra que participa na construção da amálgama perde a sua força semântica, passando por um processo de apagamento.

4.3.1.8 Da amálgama à fraseologia

O recurso à fraseologia é outra das estratégias utilizadas para a tradução das amálgamas. A fraseologia utilizada é uma fraseologia-padrão, isto é, as fraseologias são usadas na sua forma convencional. De entre as fraseologias, destacam-se os seguintes tipos:

- As locuções ilustram, dentro da fraseologia, a categoria mais representativa para a tradução das amálgamas:

Locução verbal

Barafrustrar: faire faux bond

Brinciação: amuser la galerie

Cabisbaixar-se: baisser la tête

Cabritrotear: faire des bonds de cabri

Engasganete: rendre gorge

Espalhafarto: faire un tel boucan

Larapilhar: faire main basse

Manifestivo: faire de grands gestes

Temedroso: trembler de peur

Tresandarilhar: marcher à reculons

Treslouquecer: avoir l'esprit sans dessus dessous

Tromalhar: prendre des bûches

Locução adverbial

Atrapalhaço: sans convenance

Estremungado: en sursaut

Raivabundo: hors de lui

Veementindo: avec véhémence

- **Comparações**

Arrepinhar: hérissé comme une pomme de pin

Caracoladinhos: enroulés comme des enfants dans le ventre maternel

Berrafustar: tempêter comme un diable

Encharquilhar: tremper comme une soupe

Pirilampejar: danser comme des lucioles

As escolhas dos tradutores deixam marcas no texto-alvo, violando por vezes as opções literárias que caracterizavam o texto-fonte. Substituir produtos criativos por fraseologias convencionais, para além de romper com as marcas criativas originais e com o próprio estilo do autor, acarreta uma transformação profunda no texto-alvo.

A criatividade é uma mais-valia que participa na construção do sentido e é através das opções linguísticas que o autor cria a dinâmica do texto, criando ritmos, movimentos, ações, emoções, sensações que o leitor interpreta e que lhe permitem construir os diálogos interpretativos com o texto, *i.e.*, LER. Inibir a criatividade interpretativa do leitor é retirar-lhe a possibilidade de exercer a sua função de leitor enquanto ato de liberdade.

Em resumo, substituir a criatividade por uma fraseologia convencional é introduzir no texto uma banalização, uma neutralização do processo criativo, é destruir a alteridade do texto a favor de uma língua comum e partilhada, uma língua outra, rompendo com as diferenças que emanam do texto-fonte, e que deveriam, pelo menos em grande parte, fazer parte integrante do texto-alvo.

4.3.2 Amálgamas originais repetidas e tradução³⁶⁶

Procedeu-se ao levantamento das amálgamas repetidas nas obras que constituem o *corpus* de análise comparativa e as respetivas traduções.

O *corpus* contém 58 amálgamas repetidas. Do total, 44 pressupõem duas ou mais opções diferentes de tradução e apenas 4 apresentam a mesma tradução, selecionando a mesma palavra (*sobrenatureza*: *surnaturel*; *sonhambulante*: *somnambule*; *tremeluzir*: *tremblant*; *administratriz*: *administratrice*). Destes quatro exemplos, *administratriz* e *sonhambulante* pertencem à mesma obra (respetivamente, UVF e TS), *sobrenatureza* pertence a duas obras diferentes (VZ e UVF), traduzidas por tradutoras diferentes e *tremeluzir* a duas obras traduzidas pela mesma tradutora (TS e VZ).

A repetição de certas amálgamas na escrita de Mia Couto consolida a pertença linguística dessas estruturas e aprofunda o seu valor semântico. Defender-se-ia que a uma mesma amálgama correspondesse uma mesma tradução, estabelecendo, assim, o reconhecimento de uma linguagem, cujo cunho criativo se impõe e que funciona como uma espécie de fio de Ariadne da criatividade. A sua repetição é quase um primeiro passo para a cristalização da forma e do sentido que precede uma lexicalização.

O tradutor deveria ter em conta esta linha reflexiva, que funciona como uma relação dialógica que se estabelece entre autor e texto, textos e obra, entre escrita e leitura, e reproduzir essa mesma dialogia na tradução.

Na escrita literária, a obra de um autor funciona enquanto todo, é o resultado de uma produção que procura a sua própria expressão, distanciando-se de certo modo, através do processo de escrita, de outros autores e de outras escritas. Deste ponto de vista, a preservação das marcas autorais, quando essas marcas são produtoras de sentido, é um dever do tradutor.

A mesma tradutora, em obras diferentes (TS e VF), transforma *milibrilhos* em *milléclats* e em *milbrillances*. No entanto, em ambos os contextos, *milibrilhos* é utilizado pelo autor, para dar conta da luminosidade atmosférica, justificando-se assim a

³⁶⁶ Cf. o Anexo 8. Este anexo propõe o levantamento das amálgamas repetidas e identificação das obras em que surgem, seguidas das respetivas traduções. NT corresponde a “não traduzidas” porque se inserem em partes de texto (contos ou crónicas) que não foram traduzidas e pertencem às obras *Cada Homem é Uma Raça* e *Cronicando*. Os parênteses à frente da obra identificam as tradutoras através das iniciais: MLP (Maryvonne Lapouge-Pettorelli) e EMR (Elisabeth Monteiro Rodrigues)

utilização da mesma amálgama. Defende-se, assim, a homogeneidade e preservação da criatividade do autor, a manutenção do processo criativo e do sentido.

Numa mesma obra (VF), a amálgama *atarantonto* é traduzida por *troublhébété* e por *embarassé*, isto é, por uma amálgama e uma palavra simples. A mesma tradutora propõe ainda para a mesma amálgama, numa outra obra (TS) uma glosa – *étourdi, hébété*. A existência de várias propostas para a tradução da amálgama original introduz uma perda significativa, tanto a nível do estilo do autor, como do sentido dos enunciados. A dupla predicação da amálgama da língua-fonte apenas é mantida pela amálgama *troublhébété*³⁶⁷.

A amálgama *brincriação*³⁶⁸ surge quatro vezes na mesma obra (TS) e é traduzida pelas seguintes propostas, uma nova proposta para cada contexto:

Inventer des jeux

Inventions pour amuser la galerie

Jeu inventé

Invention

A palavra *brincriação* aparece quase sempre associada a um contexto de meninice, trazendo às personagens em cena, a recuperação de um estado passado ou um ambiente de ilusão³⁶⁹. O uso da palavra *brincriação* remete para o jogo, a brincadeira, a invenção, e por outro lado, sugere a criatividade linguística, que surge associada a um regresso à meninice, que aqui se poderia metaforizar como a meninice da língua de Moçambique. A ausência desta amálgama³⁷⁰ e a consequente variação na tradução, dentro de uma mesma obra, acarreta perdas insubstituíveis na obra enquanto todo e naquilo que constitui a coerência do processo criativo do autor.

³⁶⁷ Como já referimos, esta amálgama é interessante, nesta forma ou com a perda do “h” – *troublébété*, devendo manter-se nos vários contextos.

³⁶⁸ Para a amálgama *brincriação* não é sugerida pela tradutora nenhuma amálgama para a língua francesa. Na análise das amálgamas sugerimos *ludocréation*, como uma proposta possível.

³⁶⁹ Cf. Muidinga, o menino abandonado, trazido de novo à vida pelo velho Tuahir, ou Euzinha, que através de uma *brincriação* ilusória, se apegava à vida, em *Terra Sonâmbula*.

³⁷⁰ É importante referir que esta amálgama é um cartão-de-visita de Mia Couto. Raros são os estudos ou as entrevistas em que não exista uma referência à “brincriação” da sua escrita. Cavacas (1999) utilizou o neologismo de Mia Couto no título do livro sobre a escrita de Mia Couto, *Mia Couto: Brincriação Vocabular*. O próprio Mia Couto, num texto, especialmente escrito para o *Ciberdúvidas*, diz “Brincadeiras, brincriações. E é coisa que não se termina. Lembro a camponesa da Zambézia. Eu falo português corta-mato, dizia. Sim, isso que ela fazia é, afinal, trabalho de todos nós. Colocámos essoutro português – o nosso português – na travessia dos matos, fizemos com que ele se descalçasse pelos atalhos da savana.” (<http://www.ciberduvidas.pt>, consultado em 9 de julho 2012).

A amálgama *cambalinh* surge nos três contextos de duas obras (TS e VF) associada à dificuldade física das personagens em se manterem direitas³⁷¹ e ao fraquejar das suas forças. Assim, a escolha de “bornoyer”³⁷² para um dos contextos altera o significado e o reforço dado pelo autor para a descrição da personagem, através da repetição na língua-fonte. As outras duas opções, embora não sejam amálgamas, preservam todavia uma parte fundamental do significado – “titubant, les jambes flogeolantes” e “le pas chancelant”.

Da fusão entre “espalhafatoso” e “farto” Mia Couto cria uma nova predicação – *espalhafarto*, que caracteriza duas personagens em *Terra Sonâmbula*. As opções de tradução “faire un tel boucan “ e “tonitruament” dão conta de uma parte do significado contido na amálgama. No entanto, as *brincriações* do autor apagam-se e a língua perde a sua capacidade criativa, metafórica para se transformar numa língua normalizada.

Destacamos, por fim, um exemplo de amálgama - *vaivência* - que, na mesma obra (VF), é traduzida por uma palavra composta que faz parte do léxico da língua - “va-et-vient” - e por uma amálgama - *va-et-vierrances*. O trabalho de tradução de uma escrita criativa deve, em nosso entender, assentar numa coerência interna, baseada na descodificação da construção das amálgamas do autor, privilegiando, assim, um trabalho criativo do tradutor.

Com a análise da repetição das amálgamas e as respectivas traduções pretende-se mostrar que o trabalho de tradução da criatividade, neste caso a amálgama enquanto predicação criativa, exige do tradutor um trabalho minucioso sobre a escrita enquanto processo criativo na língua-fonte, a descodificação formal e semântica dos processos criativos e a obrigatória recodificação na língua-alvo desses mesmos processos.

A ausência de critérios na tradução de amálgamas mostra que o trabalho de tradução não é passível de ser feito sem que o tradutor se posicione em tradutor-criativo, *brincriando* na língua-alvo, abrindo-a à emergência de novas predicções, que resultaram de um trabalho criativo do tradutor e mais raramente de um decalque da língua do autor.

³⁷¹ Em *Terra Sonâmbula* (156 e 160), a amálgama *cambalinh* é sempre associada à personagem de Romão Pinto, o português, e designa o seu caminhar cambaleante, ligado ao fraquejar, ao sangue. Em *A Varanda do Frangipani* (92), a amálgama é utilizada pela personagem de Nãozinha e associada à perda de forças.

³⁷² O verbo “bornoyer” é definido em *Le Petit Robert* como “regarder d’un œil en fermant l’autre pour vérifier un alignement” (p. 279).

Assim, salienta-se que o trabalho de construção de uma amálgama, em tradução, deverá obedecer a critérios específicos e coerentes, que decorram da análise das amálgamas na língua do autor, mas que terão de ter em conta a “letra” da língua-fonte, as suas especificidades, aspetos semânticos e fonológicos, que afirmem a oralidade da língua de Mia Couto, e mais especificamente, os jogos de linguagem, que procedem, antes de mais, de um uso vital e quotidiano da língua.

4.3.3 Amálgama e estratégias de tradução – síntese

Começaremos por apresentar aqui um resumo das estratégias usadas pelas tradutoras no exercício da tradução de amálgamas das obras de Mia Couto. As estratégias adotadas serão ilustradas com exemplos de amálgamas da língua-fonte e as respetivas amálgamas da língua-alvo, para mostrar que o exercício de tradução levado a cabo pelas tradutoras prova a possibilidade e a pertinência, tendo em conta o par de línguas em análise, de preservar o processo criativo do autor.

(i) Literalidade

- Literalidade sem alteração
Expressionada/expressionnée
Intromissionária/intromissionnaire
- Literalidade com alteração das sobreposições de segmentos
Miraginações/miragiminations
Transpiexpirava/transexpirer
- Literalidade com alteração da ordem de palavras
Perninulo/nuljambiste
- Literalidade com mudança da categoria gramatical (ou mudança dentro da família de palavra)

Administrador/admistracion
Lunático/lunaticquement
Abismaravilhado/abimerveillement

- (ii) Composição por hifenização
Omniausência/omni-absence
Lamentochão/plainte-chant
Vaivências/va-et-vierrances
Analfabestas/alpha-bêtes
Atropilada/déchi-queue-tée

As propostas de construção de amálgamas por hifenização são interessantes e em certos casos a hifenização tem a função de reforçar a não composicionalidade da amálgama, o que obriga o leitor a observar a ortografia e a individualidade das palavras que entram na composição. O mesmo não aconteceria se as palavras não fossem hifenizadas. Seriam absorvidas por outras palavras da língua com as quais se confundiriam, como o ilustram os exemplos seguintes - *alphanabêtes/alphanabêtes* e *déchiqueuetée/déchiquetée*.

É interessante verificar que, embora Mia Couto claramente recupere para a construção da criatividade a oralidade da língua, algumas das amálgamas apenas funcionam na escrita. Porque, sendo tão bem construídas, passam quase por variações fonéticas de uma das palavras-fonte. A escrita do autor constitui, assim, um reflexo do jogo entre a oralidade e a escrita, ou melhor ainda, é a própria escrita que acentua o diálogo com a oralidade. Ler Mia Couto é observar e ouvir a *língua*. As propostas em francês, *déchi-queue-tée* e *alpha-bêtes*, ilustram o que acabámos de referir.

Se observarmos o seguinte exemplo – *lamentochão*=lamento+cantochão – e a proposta de tradução – *plainte-chant*=plainte+plain-chant, é interessante verificar que as duas amálgamas recorrem aos cantos gregorianos (respetivamente “cantochão” e “plain-chant”), e que neste caso, a opção do hífen em francês tem uma função diferente dos dois exemplos acima citados, preservando aqui a referência cultural contida na amálgama-fonte.

(iii) Substituição lexical paradigmática (de uma ou de duas palavras)

- Sem alteração da ordem de palavras

Belzeburro – belzébête

Boquiabrir – bouchebéifier

Curvilindas – curvilondulantes

Desmeretriz – déperipapéticienne

- Com alteração da ordem de palavras

Arredondosas – bellarrondies

Atrapalhaço – pitrempêtré

Esparramorto – cadavrépandu

Sozinhidão – supersolitude

- Com alteração da categoria gramatical

Abismaravilhado – abismerveillement

Atrapalhaço – pitrempêtré

Lunático – lunautiquement

Rondopio – tournebillonner

- Preservação da categoria gramatical

Labirintoar – labyrinthifier

Maiusculino – majusculin

Namordiscar – amourdiller

Reviravirar – tournitournicoter

Transtorneada – tourneboulée

As estratégias que enumeramos de seguida ilustram a inibição do processo de criatividade no exercício de tradução das amálgamas e resumem as outras propostas utilizadas pelas tradutoras para a sua tradução. O resultado na língua-alvo apresenta a perda da criatividade e a neutralização da escrita.

- Seleção de palavra individual (+palavra à esquerda)

Chilreino – gazouillement

Torcicolado – torticolis

- Seleção de palavra individual (+palavra à direita)

Atropelia – entourloupe

Pedinchorão – pleurnichard

- Perífrases

Choraminguante – avec des petits sanglots d’enfants

Luaminoso – éclairer par la lune

- Glosas

Atordoído – ahuri, délirant

Carcomida – courbée et dessechée

- Fraseologia

Cabritrotear – faire des bonds de capri

Tresandarilhar – marcher à reculons

(iv) Empréstimos

Neste grupo inserimos os nomes próprios que constituem amálgamas e que são transpostos para a língua da tradução sem sofrerem nenhuma alteração. Embora a amálgama-fonte se mantenha ela dificilmente será intepretada, como amálgama, pelo leitor-alvo.

Agualberto

Carolinda

Evalinda

Ruisonho

As amálgamas desempenham um papel central na construção da criatividade da obra de Mia Couto. Como já foi referido na introdução, as amálgamas não são um mero jogo linguístico mas são construtoras de sentido.

O autor estilhou, “mexeu” como ele próprio diz, a língua, rompeu as fronteiras para lá inserir outras vozes (as vozes do povo de Moçambique, através das suas personagens), outras formas de dizer o mundo, outras metáforas, outras categorias ou visões do mundo real e ficcional. Mia Couto ilustra a reflexão que queremos elaborar sobre a língua. A criatividade é sentida e processada por cada leitor virtual do autor.

No entanto, cada texto seduz-nos pela singularidade da sua escrita, pela capacidade de elaborar combinações inéditas, ou nunca antes vistas, de forma a realçar a genuinidade ou originalidade das palavras.

Aceitando o pressuposto de que a amálgama é uma escolha consciente e necessária para o autor, no tempo e no espaço da obra, então o trabalho de tradução tem de dar conta, de forma clara, do mesmo pressuposto.

Partimos então da ideia de que a amálgama deveria corresponder na língua-alvo a uma construção inovadora e portadora do significado da língua-fonte. Assim, propõe-se que se proceda, em primeiro lugar, ao levantamento das amálgamas e dos contextos em que surgem. Este levantamento facilitaria o trabalho de tradução e a comparação das amálgamas e dos seus significados. Por outro lado, facilitaria também o trabalho de tradução de outras obras do mesmo autor, criando um mini dicionário da escrita do autor que poderia ser recuperado posteriormente, noutra texto, tempo e espaço. Permitiria ainda preservar a especificidade da escrita do autor e as suas idiossincrasias.

4.3.4 Observações gerais

Traduzir as amálgamas pressupõe que o tradutor elabora o mesmo percurso criativo do autor, uma espécie de prolongamento do processo criativo, uma nova enunciação que reinventa o percurso criativo. Assim, as estratégias de tradução das amálgamas serão repensadas tendo em conta o processo criativo do autor e a descrição das amálgamas.

A literalidade surge na tradução das obras de Mia Couto como a estratégia mais utilizada pelas duas tradutoras. No entanto, embora estejamos perante duas línguas latinas (português e francês) que apresentam algumas semelhanças e que permitam o recurso à literalidade em determinados contextos, outros casos existem em que a literalidade levanta problemas para a manutenção da fidelidade ao autor.

Os exemplos que de seguida analisamos ilustram a estratégia da literalidade. No entanto, a escolha da literalidade só pode ser pensada se num determinado contexto existirem pontos de encontro entre as línguas, semelhanças entre as cargas semânticas que as palavras transportam. Ora, a experiência linguística demonstra que as palavras auferem uma vida diferente em cada língua. As experiências de cada palavra são o reflexo da diferença entre as línguas. A mesma palavra é, pois, percecionada de forma diferente pelos falantes-leitores das duas línguas.

As palavras “ultramar” e “outremer” têm cargas culturais diferentes, tanto do ponto de vista histórico como geográfico, o que acarreta problemas tradutológicos. Tendo em conta que a ação retrata o povo de Moçambique, logo, uma parte desse ultramar, o recurso à literalidade não seria decerto a melhor opção. Uma neutralização do termo seria, neste caso, preferível. Assim *ultraterre* e *outreterre* (CHUR, respetivamente, 169 e 176) embora sejam equivalentes linguísticos, representam também eles realidades diferentes, baseadas em histórias e experiências coloniais diversas. Perde-se, assim, uma parte da história que a palavra transporta.

A relação entre *trás-montanoso* e *trás-montagnard*, de que já falámos anteriormente, introduz na tradução elementos estranhos e perturbadores para a compreensão. A literalidade introduz opacidade semântica na expressão. Neste caso, a referência topográfica, Trás-os-Montes, perde o seu sentido, ativando o referente “montanhoso”. A dupla *amortista/amouriste*, também já foi referido, apresenta realidades diferentes. As palavras “motorista” e “motoriste” não apresentam o mesmo significado em português e em francês, respetivamente, inserindo na amálgama significados diferentes.

Tendo em conta o que atrás afirmámos, a literalidade corresponde a uma estratégia possível para a tradução das amálgamas. Mas a literalidade tem de ser utilizada como uma estratégia dinâmica, exigindo do tradutor um trabalho refletido e consciente sobre a palavra e as suas relações com as outras palavras da cadeia significativa, sobre os referentes e a diversidade dos sentidos.

A literalidade é então uma estratégia dinâmica, a literalidade enquanto tradução “da letra”, tal como a define Berman (1985). O trabalho do tradutor consiste na aproximação “da letra” das duas línguas, através de um trabalho comparativo, que tenha em conta a palavra/letra enquanto realidade viva da língua e da sua história, e as suas diferenças em relação às outras línguas. A palavra/letra modifica-se com o tempo, o

espaço, o uso, o grau de familiaridade, o contacto com outras palavras, as relações com outras línguas e com as polissemias que podem resultar dos critérios agora referidos.

Este dinamismo confere-lhe também um individualismo dentro de uma língua, e, por conseguinte, diferenças para com as outras línguas. Assim, a dificuldade de tradução, para o caso de reconstrução das amálgamas, reside, desde logo, na seleção das próprias palavras que entram na construção da amálgama. O significado e o significante são determinantes na escolha de uma ou outra palavra. E é esta relação entre o significado e a forma que dificulta a tradução das amálgamas, mas é também essa mesma relação que produz a criatividade e cria novas interpretações. A forma tem de ser capaz de traduzir o significado, deixando-lhe abertura de interpretações, tal como acontece na poesia.

O significado da amálgama resulta da combinatória das duas palavras (e é composicional, isto é, as duas palavras entram com o seu significado próprio) e do contexto em que está inserida.

Analísámos alguns exemplos de amálgamas traduzidas literalmente, mostrando que a literalidade tem de ser pensada tendo em conta a especificidade de cada palavra na sua língua. Outras amálgamas, depois de analisadas, mostram a possibilidade da tradução literal, como os exemplos abaixo transcritos que correspondem a propostas das tradutoras.

Adolescentenário/adolescentenaire

Anjonautas/angéonautes

Esquizofrenética/schizophrénétique

Fébrilhante/fébrillant

Infantasias/enfantaisies

Luaminosas/lunemineuses

Mamundo/Mamonde

Milibrilhos/milbrillances

Satisdesfeito/satisdéfait

Telesféricos/télesphériques

Verticaindo/vertitombant

Em resumo, as estratégias utilizadas pelas tradutoras para a tradução das amálgamas foram as seguintes:

- Literalidade
- Amálgama criativa
- Composição
- Perífrase
- Fraseologia
- Glosa
- Comparação
- Substituição lexical
- Palavra simples
- Analogia
- Empréstimo

Das propostas apresentadas, analisaremos as estratégias que, do nosso ponto de vista, respondem à tradução das amálgamas, através da preservação da forma e do conteúdo. Propõe-se uma hierarquização das estratégias de tradução das amálgamas.

1. Tradução de uma amálgama da língua-fonte (LF) por uma amálgama diferente da língua-alvo (LA)

Neste caso, a diferença entre a LF e a LA assenta na escolha de duas palavras diferentes. A amálgama da LF representa o produto de uma nova palavra na LF, em que a fusão de duas palavras não acarreta, obrigatoriamente, a composicionalidade das duas palavras. Sendo assim, o sentido do novo produto constrói-se na partilha dos significados das palavras que entram na concatenação da amálgama.

Tendo em conta o que foi referido anteriormente, a construção de uma amálgama na LA deve pressupor um trabalho criativo por parte do tradutor, que avalie comparativamente as palavras que entram na sua formação, a experiência que as palavras têm nas duas línguas e o resultado do produto no processo de fusão. É nesta abordagem comparativa que se questiona a pertinência ou não da literalidade.

Criar uma amálgama pressupõe refletir sobre a relação fonológica entre os sons das palavras de forma a criar uma cadeia fonológica passível de se inserir na língua, sem, com isso, perturbar os falantes da língua. Espera-se que o leitor aceite a nova

palavra e que seja capaz de a processar, de preferência, sem equívocos ou ambiguidades.

Assim, poder-se-ia falar de um trabalho estético, e também ético, sobre as palavras e os seus significados.

2. Tradução de uma amálgama da LF por uma amálgama literal da LA com literalidade parcial

Neste caso, a literalidade assenta apenas em uma das palavras. O tradutor recupera uma das palavras da amálgama da LF mas rejeita a outra palavra.

A tradução literal, entendida na perspectiva de Berman (1985), como a literalidade dinâmica, da ação do sujeito sobre a língua, da língua enquanto ação, como referido por Meschonnic (1999), é deixada em aberto como uma estratégia possível, desde que as línguas apresentem semelhanças, tanto na forma como no conteúdo das palavras. A escolha de palavras cognatas de base não implica que as fusões se deem nas mesmas fronteiras de palavras. Compete ao tradutor experimentar vários tipos de fusões e optar por aquele que melhor se ajuste à língua e ao sentido que o autor pretenda transmitir.

Assim, entende-se a literalidade como um processo de experiências e opções em que o tradutor age diretamente sobre a LA, transformando-a, tendo como modelo de base a LF e a ação do autor sobre a LF, através de processos de criatividade.

3. Tradução de uma amálgama da LF por uma amálgama literal da LA com literalidade total ou decalque

A literalidade total pressupõe que as palavras que compõem a amálgama na LA são palavras cognatas das da LF, do ponto de vista formal e semântico. No entanto, defendemos também aqui a literalidade dinâmica. O facto de as palavras serem cognatas nas duas línguas não quer dizer que as amálgamas apresentem o mesmo tipo de fusão. O ponto de intersecção ou as fronteiras de palavras podem diferir de uma língua para outra.

Compete ao tradutor, depois de analisadas as palavras do ponto de vista semântico, refletir sobre a integração da amálgama na LA, tendo em conta vários parâmetros:

- o comprimento da palavra;
- o ponto de intersecção;
- as fronteiras de palavras;
- a fonologia do produto amálgama;
- as ambiguidades decorrentes da fusão.

No capítulo 5 propõe-se uma experiência de tradução de amálgamas, partindo de uma das obras do autor, *O Último Voo do Flamingo*.

4.4 Fraseologia e tradução

*A ruptura das unidades fraseológicas representa a identidade de um povo*³⁷³

No dia-a-dia o falante é confrontado com a fraseologia, tanto na sua forma padrão, como subvertida em jogos expressivos ou argumentativos, realçando tal ou tal faceta, insinuando humor e ironia.

Utilizamos o termo de fraseologia enquanto termo abrangente e consensual para abarcar a maioria dos fenómenos fraseológicos, as várias categorias que integram a fraseologia, no seguimento do estabelecido no capítulo 1. Partimos de uma definição geral: a fraseologia é constituída pela combinatória de duas ou mais palavras individuais, que detêm entre elas algum grau de lexicalização, que são reconhecidas pelo falante da língua enquanto formas estáveis e usuais da sua língua, embora podendo apresentar algumas particularidades de ordem sintática, morfológica ou semântica.

Os traços acima enunciados estão condensados no excerto seguinte de Baker (1992: 63):

Idioms and fixed expressions are at the extreme end of the scale from collocations in one or both of these areas: flexibility of patterning and transparency of

³⁷³ Citação de Mía Couto, entrevista de Lêda Rivas.

meaning. They are frozen patterns of language which allow little or no variation in form and, in the case of idioms, often carry meaning which can not be deduced from their individual components.

E são esquematizados por Langlotz (2006 : 3) na definição de *idioms* que apresenta no quadro seguinte:

semiotic dimension	feature	term
gramatical	grau de convencionalidade e gramaticalidade	<i>institutionalization</i>
status	formal complexity of construction: multi-word unit	compositness
form	lexicogrammatical behavior : syntactic Morphosyntactic and lexical variability	frozenness
meaning	meaning can not be derived from constituent words but is extended/figurative	non-compositionality

Quadro nº 32 – Definição de “idiom”

Os conceitos de estrutura reconhecida e logo facilmente processada pelo falante, sendo estável ou apresentando um padrão finito de variações morfosintáticas e formando um conjunto semântico autónomo (pelas relações que se estruturam entre os elementos que se interligam na unidades fraseológicas), são elementos pertinentes para a identificação das estruturas quando submetidas a exercícios linguísticos de substituição, expansão ou contração, no processo criativo de escrita.

É interessante notar que os exercícios linguísticos a que as estruturas fraseológicas são submetidas não diferem, na maioria dos casos, das particularidades inerentes às unidades fraseológicas. Sendo assim, não existe para o falante um estranhamento quanto às idiosincrasias criativas. O falante reconhece a fraseologia que está subjacente ao exercício linguístico, através do próprio exercício linguístico.

A fraseologia começou a delimitar o seu espaço linguístico e a reivindicar o seu espaço social ao estabelecer uma relação mais direta com a sociedade e com os falantes. Ao longo dos últimos anos surgiram cadernetas de cromos proverbiais, pacotes de açúcar subvertendo provérbios ou expressões idiomáticas, ícones subvertidos para

celebrar os 75 anos da Cervejaria Portugália e ainda constituem elementos fundamentais na linguagem publicitária e jornalística, como foi demonstrado no capítulo 1. Estas estruturas foram ainda ganhando espaço nas obras pedagógicas para o ensino das línguas, materna e estrangeira, e na publicação de um número significativo de dicionários de fraseologia nos últimos anos, tanto em Portugal como em muitos outros países. Este regresso à fraseologia, num período de globalização, adquire uma ênfase especial e representa o desejo de um regresso às origens culturalmente uno. Este movimento de expansão e de um interesse crescente por este tipo de fraseologias acentua a dupla orientação de partilha e originalidade do mundo globalizado.

Os espaços de uso da fraseologia na sociedade são heterogéneos. Em todos eles parece ser privilegiado o seu carácter lúdico e a sua capacidade plástica e maleável. A forte expressividade deste tipo de estruturas pretende atrair a atenção do falante, espetador, ouvinte ou leitor e aumentar a capacidade de memória do sujeito através do valor imagético da fraseologia, visto que frequentemente elas têm uma base metafórica.

Por outro lado, estas estruturas veiculam um duplo papel interpretativo – ativando simultaneamente, ou progressivamente, o sentido literal e o sentido figurado. Ao ser subvertidas, as estruturas assentam as suas significações na contextualização, operando nelas uma nova significação, que resulta da desconstrução. A conjugação deste duplo ou triplo significado exerce no sujeito uma memorização inconsciente explorada num ambiente linguístico de partilha – são estruturas conhecidas, logo facilmente identificadas e processadas pelo sujeito. Acresce ao valor de memorização o aspeto lúdico, exercendo no falante uma atração pelos jogos de linguagem que encerram.

Recordemos o papel dos jogos de linguagem no livro de Lewis Carol, *Alice no país das maravilhas*. A linguagem deste livro exerce no leitor (das crianças aos adultos) um poder de atração baseado na desconstrução da própria linguagem. Foi esta extraordinária capacidade lúdica que motivou a obra de Yaguello (1981), *Alice no país da linguagem*, que se apresenta como um livro de iniciação à Linguística através do recurso sistemático aos jogos de linguagem. É a própria autora (1981: 14) que mostra a importância do jogo na vida linguística de cada falante:

(...) l'idée d'exploiter tout ce qui, dans la *parole* des locuteurs, relève du *jeu*, de la *déviance* (conscients ou non, voir les *lapsus*) pour décrire les structures de la *langue* et remonter, par-delà, aux caractéristiques universelles du langage .

A fraseologia estabelece um diálogo com os outros elementos da língua, favorecendo uma maior expressividade e fomentando uma relação imediata e espontânea entre o sujeito e a linguagem. O uso de uma fraseologia num determinado contexto pressupõe olhar a língua enquanto elemento social, a fraseologia participa, pois, da construção do discurso. Por outro lado, o seu uso neutraliza a literalidade das palavras, incutindo novos significados, aumentando o grau de subjetividade, definindo marcas idioletais, construindo valores mais perenes a uma linguagem em constante mutação, deixando, ao longo de anos, de séculos de história, os traços de um passado atualizados no presente. Elementos de uma partilha social e sincrónica, mas também de uma partilha de gerações, entre o passado e o presente, entre a língua de ontem e a língua de hoje, as fraseologias refletem o movimento, a evolução da língua, as metáforas do passado, os desvios lexicais, sintáticos e semânticos. Estas expressões polilexicais enriquecem a linguagem pelo seu poder criativo, pelos valores culturais que delas emanam e pelas histórias que contam.

A tarefa do tradutor é de transportar discursos, adaptando-os a uma nova situação de comunicação, imposta pelo ato tradutológico, tendo em conta todos os parâmetros - linguísticos e extra-linguísticos - da língua-fonte e da língua-alvo.

A fraseologia - um mundo criativo, metaforizado, desconstrutor, um mundo de “palavras plurais” - institui na linguagem redes de subversão e de convivência; é a passagem de uma estranheza para outra estranheza, na procura incessante de mais expressividade, de mais colorido para transpor para a linguagem o entrelaçar dos sentires, as várias matizes, a força e a fragilidade, o amor e o ódio, isto é, a paleta completa das variações da expressividade.

Este tipo de estruturas desafia a existência de uma equivalência direta de uma língua para outra. A tradução não é uma equivalência de palavras, mas antes de mais uma equivalência de culturas, o que pressupõe conhecer todas as ressonâncias, presentes ou longínquas, das palavras individuais ou plurais.

A tradução intralingua e interlínguas, como todo o ato de escrita, pressupõem uma paixão pelas palavras, que ultrapassa a simples linearidade, realçando a sua história cultural. No trabalho de tradução, a cultura do outro manifesta-se como uma frente de resistência muito sólida à tradução, pois abre a possibilidade de estranheza e entra em confronto direto com a outra cultura. O tradutor deve ser capaz de construir ou projetar

(como se se tratasse de um operário, arquiteto ou engenheiro civil) uma ponte entre as duas culturas.

A tradução das fraseologias levanta um sem-número de problemas ao tradutor. Por um lado, o leitor-tradutor tem de identificar e reconhecer as estruturas lexicalizadas na língua-fonte. Por outro, terá de transportar essa lexicalização para a língua-alvo, tentando preservar na outra língua os mesmos efeitos do texto original. No entanto, estes processos de reconhecimento e de identificação, compreensão e transposição não correspondem a mecanismos lineares e implicam uma reflexão profunda sobre o ato de tradução da fraseologia, na medida em que estas estruturas não obedecem, aparentemente, a critérios objetivos de seleção e implicam uma multiplicidade de saberes linguísticos e extralinguísticos e de escolhas por parte do tradutor.

A quase inexistência de materiais bilingues nesta área dificulta o trabalho, e quando estes materiais existem nem sempre dão as respostas necessárias, pois privilegiam sempre a língua em detrimento do discurso. Ora, a fraseologia, mais do que a palavra enquanto elemento individual, transporta na sua concatenação pedaços da história de uma língua, da sua cultura e dos homens que a geraram. E estes traços, macerados pelo tempo e, por vezes, apagados, inseriram nas estruturas erosões perenes, tanto a nível lexical, como sintático ou semântico, mas também traços de expressividade, marcas de uma história. O papel da erosão e dos traços do passado passa por vezes despercebido aos olhos do falante.

Perceber as expressões implica perceber as metáforas que lhes estão subjacentes. São essas metáforas que estão na origem da leitura imagética que lhes atribuímos significado, o significado que hoje lhes atribuímos e que não se encontra na adição dos significados das palavras que as constroem. O significado fixou-se, num dado tempo e espaço, e foi transportado ao longo de anos ou séculos de história. O uso de arcaísmos³⁷⁴, por exemplo, ilustra de forma clara esse passado mais ou menos longínquo.

Cada língua tem as suas expressões, as suas metáforas, as suas imagens e as expressões referem as cores locais do povo que lhes deu vida, isto é, cada língua tem a sua representação da fraseologia, a sua verbalização, os seus modos de dizer, as suas formas de categorizar. Berman (1985: 79-80), refutando a tradução etnocêntrica,

³⁷⁴ Cf. os seguintes exemplos em que os arcaísmos são por nós sublinhados: “não dizer chus nem bus”; “cantar a moliana a alguém”; cantar a palinódia a alguém; meter a talhe de foice”.

demonstra essa cor particular de cada língua partindo da ideia contida num mesmo provérbio, em várias línguas e mostrando a diversidade de categorização de cada língua: em francês: o mundo pertence aos que se levantam cedo; em alemão: o ar da manhã tem ouro na boca; em russo: o pássaro da manhã canta mais alto.³⁷⁵ Substituí-las por expressões de outra língua, é também perder a riqueza da língua e do povo de origem, em proveito da língua e da riqueza do povo-alvo. Questiona-se o leitor-tradutor da pertinência de tal percurso, questiona-se sobre o ato de tradução e sobre as opções que tem de enfrentar e os riscos que tem de correr perante os múltiplos escolhos com que esbarra. Até as palavras "individuais" rejeitam a sua própria independência e liberdade para se juntarem a outras palavras com as quais estabelecem relações mais ou menos rígidas, mais ou menos íntimas, mostrando hierarquias nos graus de fixação.

No capítulo 1 demos conta da dificuldade em delimitar o campo da fraseologia. Como vimos, existem vários trabalhos nesta área e várias propostas de classificação, que se baseiam em critérios diferentes, o que dificulta uma análise comparativa homogénea entre as várias propostas. Debruçámo-nos sobre elas e esperamos ter contribuído para uma clarificação ao organizarmos a fraseologia em campos abrangentes e operacionais para a análise que nos propomos levar a cabo.

Traduzir a fraseologia é por si uma tarefa árdua para o tradutor. A fraseologia constitui, pelas especificidades apontadas anteriormente, um campo complexo e heterogéneo. Começaremos por enumerar as razões que justificam e apoiam essa complexidade:

- As fraseologias, pela sua diversidade, passam, por vezes, despercebidas aos olhos do leitor-tradutor;
- A heterogeneidade das fraseologias é visível através dos diferentes graus de fixação que apresentam;

³⁷⁵ A tradução é nossa e é feita a partir do francês, a partir das propostas do autor, respetivamente, *Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt*, *L'air du matin a de l'or dans la bouche* e *L'oiseau du matin chante plus fort*. A estas fraseologias correspondem, por exemplo, as seguintes em português: *Deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer* ou *Deus ajuda a quem muito madruga*. Segundo o autor: «Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas. Traduire n'est pas chercher des équivalences. En outre, vouloir les remplacer est ignorer qu'il existe en nous une *conscience-de-proverbe* qui percevra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d'un proverbe du cru».

- O grau de familiaridade difere de sujeito para sujeito e está diretamente ligado ao uso, à idade, ao sexo, à proveniência, em suma, à história de vida de cada sujeito;
- O desconhecimento da fraseologia pode acarretar a sua omissão;
- A existência de um duplo sentido, literal e figurado, pode levar o leitor a processar o sentido literal em vez do sentido figurado;
- As variações semânticas que algumas fraseologias apresentam exigem do leitor um conhecimento exímio da língua-fonte;
- A seleção da estratégia da equivalência, uma fraseologia da língua-fonte é substituída por uma fraseologia da língua-alvo, embora seja uma estratégia possível, nem sempre é a melhor solução;
- Em contrapartida, o recurso à estratégia da omissão, pelo apagamento da fraseologia, retira ao texto a expressividade que decorre do valor idiomático.

As razões acima enumeradas referem-se à fraseologia atestada numa língua. Neste caso, o tradutor tem em princípio acesso aos materiais fraseológicos da língua que lhe permitem atestar a forma e o sentido da estrutura polilexical. No entanto, a organização alfabética dos dicionários fraseológicos dificulta o trabalho de pesquisa do tradutor.³⁷⁶

4.4.1 Fraseologia e tradução – quadro teórico

Retomemos agora a bibliografia sobre fraseologia de Pavel (1995) citada no capítulo 1. Dos 666 títulos que constam da bibliografia, existe um total de 44 referências que, direta ou indiretamente, abordam a temática da tradução e áreas afins: tradução, dicionários bilingues, fraseologia comparada ou contrastiva e tradução automática. As 44 referências correspondem a uma percentagem de 6.6%, podendo

³⁷⁶ Os dicionários de expressões existentes para o português apresentam, indiscriminadamente, todo o tipo de expressões - arcaísmos, regionalismos, frases feitas, expressões, calão, gíria, estrangeirismos, curiosidades da linguagem. São, pois, constituídos por uma miscelânea de construções, organizadas geralmente por ordem alfabética. Cf. por exemplo os dicionários seguintes: Barata (1989), Neves (1991), Pinto (1993), Santos (1990), Schemann *et al.* (sd), Simões (1993).

afirmar que a área da tradução não era até essa data uma área muito produtiva e, analisados os títulos, a lexicografia bilingue cobria o maior número de referências.

No entanto, os anos 90 mostram, em Portugal e em França, para referir apenas dois mercados editoriais que se relacionam diretamente com a línguas em estudo nesta tese, a publicação de inúmeros glossários e dicionários fraseológicos, a maioria numa perspectiva unilingue, mas também dicionários bilingues³⁷⁷. É ainda de referir as variadíssimas publicações *online* de *corpus* de fraseologia.

O crescente interesse pela área da tradução da fraseologia é ainda visível pela extensa produção de *corpora* nessa área – dicionários unilingues e bilingues, *corpus* paralelo, estudos contrastivos, projetos fraseológicos, como por exemplo o projeto de Elisabeth Piirainen - “Widespread Idioms in Europe and Beyond”³⁷⁸, os vários encontros sobre fraseologia e um dos primeiros colóquios internacionais sobre tradução da fraseologia organizado em 1991 pela *École de Traduction et d’Interprétation* de Genebra³⁷⁹.

Em 1998 são publicadas as *Atas* do 1º Colóquio Galego de Fraseoloxía por Xesús Ferro Ruibal e a partir de 2000, anualmente, são publicados os *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, estando atualmente no nº 13. Os cadernos não são feitos só de fraseologia galega. Muitos investigadores estrangeiros são convidados a dar conta da investigação da fraseologia nos seus países. Assim, os cadernos dão-nos a conhecer a fraseologia russa, eslava, portuguesa, nas suas várias vertentes.

Destacamos a investigação na área da fraseologia desenvolvida por Xatara nos últimos 15 anos no Brasil e a publicação do *Novo PIP* (Dicionário de provérbios, idiotismos e palavrões) numa perspectiva bilingue (português/francês e francês/português) em parceria com Oliveira em 2008.

Em Xatara *et al.* (2001), reflexão anterior à primeira publicação do *PIP*, os autores davam conta das dificuldades de tradução dos idiomatismos e de duas vertentes fundamentais para a tradução – a equivalência idiomática e a perífrase, quando se confrontavam com a ausência do idiomatismo na outra língua.

³⁷⁷ É de referir a importância das publicações em fraseologia no Brasil. Cf. as publicações de Xatara (2002), tanto para a fraseologia unilingue como bilingue, Xatara e Oliveira (2008), Ortíz Alvarez (2013), entre outros.

³⁷⁸ Cf. www.piirainen.homepage.t-online.de.

³⁷⁹ Colloque International – *Phraséologie et terminologie en traduction et en interprétation*.

Para terminar sobre este ponto, conscientes de que não se esgotou a produção nesta área, destacamos o trabalho desenvolvido no âmbito de EUROPHRAS³⁸⁰ e que condensa os pontos de vista atrás enunciados, e o nº 53 da revista *Meta* (coordenado por Mejri 2008), totalmente dedicado à tradução das fraseologias.

4.4.2 Tradução fraseológica e terceira língua: algumas reflexões

A tradução literal não é uma tradução palavra a palavra. É um jogo sobre a letra, sobre a forma do provérbio, ou das outras fraseologias, sobre as suas características formais.

Segundo Berman (1985: 37) ou deixamos penetrar a letra do provérbio na outra língua, inserindo nela elementos estranhos à língua-alvo, ou se procura um equivalente e, neste caso, apaga-se a pertença linguística e cultural, isto é, apaga-se o *outro*. O autor defende que se deve preservar o “ar” da língua-fonte, através não de uma tradução palavra a palavra, mas de jogos aliterativos, de rimas, transformando, se necessário, a forma original da fraseologia para a adaptar à outra língua. O autor toma como um exemplo simbólico o provérbio para ilustrar a sua posição teórica com um exemplo que poderia não levantar problemas ao tradutor, na medida em que a tradução deste tipo de fraseologia se centra, numa perspetiva tradicional, quase exclusivamente na tradução por equivalência. Mas a posição do autor estende-se a outros tipos de fraseologias.

Berman (1985), Serras Pereira (1998) e Barrento (2002) falam de uma 3ª língua, da “língua de ninguém” ou de uma “terceira voz”. Qualquer que seja o conceito usado pelos investigadores, falam de uma mesma realidade, isto é, da existência de uma língua mediadora entre as línguas-fonte e alvo, a *no man’s language*, que passa pelo processo de reverbalização. O tradutor tem também esse papel de mediador.

Para eles a tradução da fraseologia caberia nesse *no man’s language*, nessa “língua de ninguém”, que não é nem a língua-fonte, nem a língua-alvo, mas a língua da tradução, mediadora das outras duas.

³⁸⁰ Cf. <http://europhras.org>.

Já no século XIX, Schleiermacher apontava para a existência da 3ª língua quando reagia contra a posição dos tradutores do seu tempo na boca dos quais punha o seguinte discurso:

«Je te présente ici le livre comme son auteur l'aurait écrit s'il l'avait écrit en allemand.» Ce à quoi le lecteur, sarcastique, aurait alors bien raison de répondre : «Je t'en suis aussi reconnaissant que si tu m'avais présenté le portrait de cet homme tel qu'il paraîtrait si sa mère l'avait engendré avec un autre père.»³⁸¹

A tradução de fraseologia deve partir da análise de *corpus*. Esta análise é fundamental para posteriormente se construir um enquadramento teórico, baseado numa reflexão sobre a experiência da tradução da fraseologia. Assim, a análise comparativa de *corpus* deve preceder a definição de estratégias teóricas.

A tradução da fraseologia acarreta problemas a vários níveis. A heterogeneidade das estruturas, a polissemia, a transparência ou opacidade semântica das estruturas, as variações linguísticas, as diferentes representações da realidade, são alguns dos problemas com que se depara o leitor-tradutor.

4.4.3 Fraseologia e estratégias de tradução

Um dos escolhos dos estudos de fraseologia, e por conseguinte da tradução da fraseologia é a existência de uma terminologia multifacetada que não permite um enquadramento teórico adequado dos objetos em análise.

As estratégias de tradução que encontramos na literatura carecem também de um enquadramento teórico e não se distinguem da tradução de outras unidades de tradução. Todavia, fruto da reflexão teórica, têm vindo a ser apontadas algumas pistas interessantes sobre as quais nos debruçaremos.

A diversidade das estratégias propostas pelos investigadores é ilustrada pela lista que de seguida apresentamos, que não pretende ser uma lista exaustiva das estratégias, mas que dá conta das mais recorrentes:

³⁸¹ Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (*Des différentes méthodes du traduire*) [1813], tradução de Antoine Berman, Paris, Seuil, 1999, p. 83.

Equivalência parcial;	Tradução palavra a palavra com nota;
Literalidade;	
Tradução da letra;	Tradução por equivalente preexistente com nota;
Tradução etnocêntrica;	
Tradução de alteridade;	Tradução temática;
Perífrase;	Tradução por preservação dos seguintes componentes:
Tradução semântica;	informativa, hierárquica,
Tradução por uma metáfora;	colocativa e de
Invenção-reconstrução;	conformidade;
Recriação;	Empréstimo;
Omissão;	Adaptação.
Tradução por lexicalização;	
Tradução por situação;	

No entanto, observando a lista apresentada é fácil reconhecer que algumas das estratégias enumeradas se sobrepõem de um ponto de vista tradutológico e remetem para um mesmo trabalho de tradução. Por outro lado, escolher uma tradução etnocêntrica ou uma tradução de alteridade remete, desde logo, para um determinado perfil de tradutor e pressupõe, como abaixo afirmamos, um posicionamento claro e diferenciado daquilo que será a experiência de tradução.

- Uma tradução etnocêntrica recorre sistematicamente à equivalência, transformando o outro à sua própria imagem. Assim, uma fraseologia de uma língua transforma-se numa fraseologia existente na outra língua. No entanto, a equivalência só pode ser viável se existir na língua de chegada uma fraseologia equivalente que preserve a mesma valoração metafórica da fraseologia da outra língua. Algumas perguntas surgem: será que as duas fraseologias têm o mesmo grau de familiaridade? Será que apresentam o mesmo grau de reconhecimento pelos sujeitos? Têm os mesmos contextos de uso? Pertencem ao mesmo nível? Reproduzem a mesma metáfora?
- Uma tradução de alteridade pretende preservar o outro, a sua diferença através do recurso à criatividade e da abertura na outra língua de um espaço para a língua de tradução, para a penetração de outras vozes. A

tradução por alteridade preserva traços da outra língua, uma certa tonalidade, ritmos, inscrevendo, assim, na tradução, o Outro.

Estas duas perspetivas não esgotam a problemática em torno da tradução da fraseologia, mas, de facto, se aceitarmos esta dicotomia etnocentrismo/alteridade, como duas hipóteses viáveis neste campo da tradução, não sendo exclusivas damos já um passo interessante a caminho de um conceito fundamental nos estudos fraseológicos, isto é, a aceitação da criatividade, como uma estratégia de tradução possível no campo da fraseologia.

Apresentaremos agora uma incursão pela literatura que nos permitirá fazer o levantamento e refletir sobre as estratégias utilizadas ou as propostas de alguns investigadores sobre a temática em análise.

Já nos anos 70, Nida e Taber (1969: 106) propunham as três estratégias gerais que reencontramos nos estudos sobre fraseologia hoje:

- “Translation idioms with non-idioms”;
- Translation idioms with idioms”;
- “Translation non-idioms with idioms”.

Misri (1990) resume as propostas apresentadas pelos teóricos tradicionais em quatro orientações gerais:

- (i) tradução por equivalente preexistente;
- (ii) tradução baseada numa equivalência de situação;
- (iii) tradução palavra a palavra, com nota;
- (iv) tradução por equivalente preexistente, com nota.

Estas propostas mostram o papel da equivalência, isto é, a procura de formas de dizer próprias da língua-fonte, como a estratégia central da tradução da fraseologia. A tradução palavra-a-palavra é difícil de imaginar enquanto estratégia de tradução de fraseologias, como veremos posteriormente. Reencontramos no resumo das propostas de Misri as estratégias sugeridas por Nida, atrás referido.

Misri (1990) propõe um modelo de tradução baseado na noção de “componente” e obedecendo à seguinte organização:

- (i) componente informativa (preservar a mesma informação);
- (ii) componente hierárquica (ter em conta os níveis de língua);
- (iii) componente colocativa (baseia-se na noção de lexicalização);
- (iv) componente de conformidade (baseia-se na ideia de uso comum).

O modelo, embora pertinente, pois tem em conta os parâmetros principais que participam na construção da fraseologia, torna-se um modelo demasiado pesado para o tradutor, ao ter em conta, simultaneamente, os parâmetros enunciados pelo autor.

Newmark (1991: 61) reforça a ideia de que as fraseologias não podem ser traduzidas à letra e destaca a importância dos conceitos de compreensão e de memorização no processo de tradução:

Literal translation of L2 idioms may also be useful as a pathway to comprehension and memorization. The distinction between word-for-word and global meanings of idioms and standard collocations has been made clear.

Baker (1992: 72-78) resume as estratégias de tradução da fraseologia no excerto seguinte:

(...) using an idiom of similar meaning and form; using an idiom of similar meaning but dissimilar form; translation by paraphrase; translation by omission; translation by compensation.

As estratégias de Baker (1992) reencontramo-las em grande parte em Ahmadi e Ketabi (2011: 15), que resumem da seguinte forma as estratégias que encontraram no *corpus* que analisaram³⁸²:

- “Translation (...) by using a non-idiomatic expression”;
- “Translation (...) by using an idiom of similar meaning and form (...)”;
- “Translation (...) by using an idiom of similar meaning but dissimilar form”;
- “Literal translation”;
- “Translating by paraphrasing”;
- “Loan translation”.

Relembramos que algum tipo de fraseologia permite a tradução da “letra”, mas a “letra” não se resume à tradução palavra-a-palavra, mas um trabalho sobre a relação entre as palavras, a língua-fonte e a língua-alvo. Traduzir os provérbios é ter em conta que o provérbio corresponde a uma determinada forma que alberga um conteúdo e que essa forma tem um papel determinante para o seu reconhecimento enquanto forma proverbial que pode encaixar-se num discurso, tornando-o mais expressivo, mas não se confunde com o outro discurso. É ele próprio um discurso, com uma identidade própria. Traduzi-lo é ter em conta as suas características, como por exemplo, os ritmos, aliterações, sonoridade, rimas, assonâncias, metáforas.

³⁸² O *corpus* de análise era constituído por expressões idiomáticas com cores e a língua de trabalho eram as línguas inglesa e persa.

O fenómeno da lexicalização não é um fenómeno marginal, existe em todas as línguas e os falantes/leitores têm a capacidade cognitiva de reconhecer a lexicalização mesmo que esta seja a reprodução da lexicalização da língua-fonte.³⁸³

Alain Rey, no prefácio do *Dictionnaire des proverbes et dictons*, afirma o seguinte : « On peut traduire le proverbe : témoin cet ouvrage ; non la locution. C'est pourquoi le dictionnaire des locutions et des expressions de cette collection ne concerne et ne peut concerner que la langue française »³⁸⁴.

No entanto, Privat (1998: 282) refuta essa ideia de impossibilidade de tradução dos provérbios, afirmando que “L’activité traduisante est la même qu’il s’agisse de proverbes ou de locutions. S’il n’est pas possible de traduire des locutions, il n’est pas possible de traduire les proverbes, et inversement”. A autora apresenta algumas estratégias de tradução e essas estratégias seriam as mesmas para os outros tipos de fraseologias (tradução por equivalente pré-existente, tradução literal (com ou sem nota) e invenção-reconstrução de um falso-provérbio). Por outro lado, segundo a autora, ainda não está demonstrado que os provérbios seriam mais fáceis de traduzir. Os exemplos da literatura apresentam sempre os mesmos provérbios como equivalentes e ao longo da sua investigação encontrou mais provérbios sem equivalente do que com equivalente.

Elisabeth Piirainen elaborou o projeto já referido « Widespread Idioms in Europe and Beyond », mostrando que é possível encontrar a mesma “expressão idiomática” (*idiom*) em diferentes partes do mundo. O objetivo é encontrar no maior número de línguas possíveis expressões que partilhem a mesma estrutura lexical e semântica. Trabalhou com cerca de 80 línguas e dialetos. Os resultados permitem comparar as línguas e a fraseologia na perspetiva de interlínguas. Este projeto de investigação demonstrou que esse tipo de fraseologia pertence a um legado comum e é partilhada por várias línguas, reafirmando a sua traduzibilidade.

A recolha da autora levanta alguns problemas terminológicos e ilustra mais uma vez o que foi referido anteriormente, *i.e.* a heterogeneidade deste campo. Nos “idioms” encontram-se estruturas heterogêneas que os exemplos dados a partir do francês ilustram:

Jour et nuit – dia e noite

Perdre la tête – perder a cabeça

³⁸³ «Vouloir les [proverbes] remplacer est ignorer qu’il existe en nous une conscience-de-proverbe qui percevra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d’un proverbe du cru », Berman (1985 : 80).

³⁸⁴ Montreynaud *et al.* (1989 : xi).

Une journée noire – um dia negro
Oeil pour oeil dent pour dent – olho por olho, dente por dente
La pierre philosophale – a pedra filosofal
Les raisins sont trop verts – estão verdes (ninguém os pode tragar)
A tout prix – a qualquer preço
Mieux vaut tard que jamais – mais vale tarde do que nunca

Das estratégias acima enumeradas, Xatara (2002) privilegia (i) a equivalência, quando existem idiomatismos idênticos nas duas línguas, (ii) a ausência de equivalência mas a tradução por um idiomatismo que remeta para o mesmo valor semântico, isto quando não existir um idiomatismo idêntico, (iii) e a tradução por perífrase quando não existe nenhum tipo de equivalência.

Misri (1990) propõe um modelo de tradução baseado na noção de componente, como já foi referido. No entanto, o modelo proposto, embora interessante do ponto de vista teórico porque evidencia os aspetos idiomáticos, pragmáticos e situacionais da fraseologia, é muito pesado e dificulta o ato de tradução porque nem sempre se encontram reunidas as mesmas componentes, na fraseologia da língua-alvo e da língua-fonte.

As propostas de tradução que pressupõem o acrescento de notas justificativas perturbam a leitura. Por outro lado, introduzem elementos estranhos e neutralizam a idiomaticidade e a própria estilística do texto. O mesmo sucede com a estratégia de omissão que ao apagar a fraseologia introduz perda da metaforização do texto.

A escolha de uma ou outra estratégia acarreta, para o texto a traduzir, traços que vão deixar rastros na matéria textual e na interpretação que daí advém, tanto no plano da forma, provocando uma maior ou menor neutralização da idiomaticidade, como do conteúdo, inserindo uma maior ou menor expressividade, dependente do valor semântico da fraseologia.

Se a tarefa do tradutor se resume à procura de equivalências, através do recurso à sua própria memória ou à memória cristalizada em materiais lexicográficos e pertencentes à memória coletiva, o ato de tradução pode neutralizar a expressividade do texto de partida, sendo claro que será sempre a situação de comunicação que determinará a escolha das estratégias a adotar.

Sevilha (2000: 98-109) propõe três tipos de técnicas para a tradução em paremiologia: (i) técnica “actancial”, que corresponde à tradução por equivalência, (i)

técnica temática, que pressupõe a preservação do tema, e (iii) técnica sinonímica, que recorre a uma perífrase.

Das estratégias enumeradas, salientamos as seguintes como as que oferecem mais segurança e garantia do trabalho de tradução das fraseologias:

- Equivalência (total e parcial);
- Tradução por lexicalização (recurso a um outro tipo de fraseologia);
- Tradução “da letra” ou literalidade;
- Perífrase (na impossibilidade de preservar ou recriar na outra língua uma fraseologia);
- Recriação, invenção-construção (falso provérbio ou provérbio fabricado).

No ponto seguinte, vamos refletir sobre dois tipos pontuais de fraseologia: o provérbio e a expressão idiomática. A reflexão basear-se-á numa perspectiva comparativa.

4.4.4 Tradução e fraseologia: o provérbio e a expressão idiomática

Do conjunto da fraseologia, destacamos os provérbios e as expressões idiomáticas. O quadro seguinte apresenta alguns pontos de convergência e de divergência entre os dois tipos fraseológicos.

Fraseologia	
Semelhanças	
Expressão idiomática/Provérbio	
Lexicalidade	
Restrições distribucionais	
Restrições sintáticas	
Não composicionalidade	
Anonimato	
Diferenças	
Expressão idiomática	Provérbio
Sintagma	Enunciado (“texto”)
Fixos (no discurso)	Móveis (no discurso)

Não autônomos (dependentes de um sujeito)	Autônomos
Adequação ao discurso	Livres (em relação ao discurso)
+ Opacidade	+ Transparência
Variações morfológicas	Ausência de variações morfológicas
Lexicalização total ou parcial (hierarquização)	Lexicalização total
Menor reconhecimento pelo sujeito, maior dificuldade no processamento	Maior reconhecimento, maior facilidade no processamento (comentário metalinguístico)
Atualização no discurso	Reverbalização de um enunciado anterior, espécie de incisa, de encaixe
De cariz mais particular (sujeito individual)	De cariz mais universal (moralidades)

Quadro nº 33 – Expressão idiomática e provérbio

As expressões idiomáticas e os provérbios representam para a tradução dois campos distintos que pressupõem perspectivas tradutológicas e abordagens diferentes. Assim, o posicionamento do tradutor e as ferramentas por ele utilizadas têm de ser pensadas em função do tipo de fraseologia. As estratégias tradutológicas devem ser pensadas em função do objeto e das diferenças que estes detêm e das relações que estruturam com as línguas.

As diferenças inerentes ao tipo de estruturas geram estratégias diferentes, ou, dito de outro modo, é porque as estruturas são diferentes na sua orgânica, na sua essência que pressupõem estratégias tradutológicas diferentes. Perceber os caminhos por onde o tradutor terá de se aventurar é, desde já, aceitar a tradução da fraseologia como um terreno de alteridades.

Por outro lado, essas estruturas são recebidas pelos sujeitos de forma diferente. O reconhecimento dos enunciados não é processado pelo sujeito da mesma forma. Assim sendo, a decodificação processa-se de forma diferente, o que implica que a recodificação na outra língua vai pressupor também diferenças.

O processo de deslexicalização das lexias complexas, operado por MC sobre as estruturas-padrão lexicalizadas, através de substituição de um dos seus elementos do mesmo paradigma ou de alteração da estrutura sintática da lexia, implica uma reinterpretação semântica. Interessar-nos-emos mais particularmente por expressões idiomáticas e provérbios.

4.4.4.1 A tradução do provérbio

“O provérbio pode ser visto como fraseologia universal”. Esta ideia é crucial para o provérbio e denota uma abordagem específica/particular, considerado à parte dos outros tipos de fraseologia. A autonomia, a transparência semântica relativa, a pertença a um legado mais universal, precisamente pelo seu carácter mais universalizante, conferem ao provérbio um tratamento individual enquanto fraseologia.

A construção de listas de provérbios evidencia a literalização do provérbio através da tradução literal. E como geralmente é introduzido (“como diz o provérbio”) também pode ser dada a sua pertença linguística (“como diz o provérbio chinês”).

Para muitas línguas, é através da tradução literal que os provérbios penetram nas outras línguas.³⁸⁵ Apresentam-se alguns exemplos da realidade proverbial africana, através da tradução da “letra” do provérbio africano:

Le pied qui ne reste pas sur place finit par marcher sur un étron;

Un lion même mort effraie encore plus qu’une brebis;

The son of a gorilla must dance like the father gorilla;

He told the proverb of the house rat who went swimming with his friend the lizard and died from cold, for while the lizard’s scale kept him dry the rat’s hairy body remained wet;

Comme le disaient nos pères, qu’est-ce que la femme ? Un épis de maïs, la broute quiconque a de bonnes dents.

Provérbios do português do Brasil :

Se tens segredos, não contes às mulheres;

Se tamanho fosse documento o elefante era dono do circo;

Em rio que tem piranha, jacaré nada de costas.

Provérbios da “letra” japonesa:

Saru mo ki kara ochiru»: O macaco também cai da árvore;

Tamerunara wakagi no uchi: Endireite o galho enquanto a árvore é nova;

Ki ni yotte uo o motomu: Procurar um peixe em cima da árvore.

³⁸⁵ Para a recolha de provérbios foram consultadas as seguintes fontes: Costa (2004, 2ª edição); <http://cvc.instituto-camoes.pt/exercicios/>; <http://www.hkocher.info/> ; [http://www.expression.fr](http://www.expression.fr;); [http://www.citador.pt](http://www.citador.pt;); <http://www.omniglot.com/language/proverbs/>; <http://www.culture.gouv.fr/documentation/proverbe/pres.htm>.

Provérbios da “letra” judaica:

Quando o rico rouba, é engano; quando o pobre se engana, é roubo;
O princípio do pecado é sempre doce, mas o seu fim é bem amargo;
A quem já foi mordido por uma serpente, até uma corda faz medo;
Nenhum trabalho, por mais humilde que seja, desonra o homem;
Grande é a dignidade do trabalho, pois honra os trabalhadores.

Como pode ser atestado pelos exemplos acima expostos, o provérbio é um enunciado facilmente reconhecido pelo falante, dada a sua forma (autonomia, lexicalização, jogos fonológicos, aliteração, rima, ritmo, repetições, moralidade...) e o seu conteúdo, os provérbios veiculam saberes com valores universais e ligados, preferencialmente, ao ser humano. Por outro lado, surgem ligados aos grandes legados universais – o grego, o latim, a *Bíblia*, o *Alcorão*, entre outros.

A moralidade e os valores universais intrínsecos deste tipo de fraseologia pressupõem a possibilidade da existência em várias línguas do mesmo provérbio, o que facilita o ato de tradução, neste caso, através do recurso à equivalência, desde que o provérbio equivalente da outra língua tenha o mesmo valor semântico.

Os provérbios apresentam uma maior transparência semântica do que, por exemplo, as expressões idiomáticas. Esta característica torna possível um tratamento literalizante, ou a tradução “da letra” na tradução do provérbio. Um locutor de qualquer língua pode ter acesso à informação veiculada pelo provérbio de uma outra língua, desde que esse provérbio seja transparente do ponto de vista semântico. Por outro lado, como já foi referido, o provérbio representa uma estrutura sintática particular dentro do texto (um encaixe), é um texto dentro de um texto, constitui uma unidade textual autónoma. Sendo assim, é possível utilizar a estratégia da omissão, no caso de o provérbio não fazer sentido na língua-alvo, ou a estratégia de compensação, através de um novo tipo de lexicalização, se, para o texto na sua globalidade, a preservação da fraseologia se torna crucial.

Em resumo, o provérbio, dadas as suas características próprias, privilegia as seguintes estratégias de tradução:

- A tradução da letra ou tradução literal
- Equivalência
- Empréstimos

- Omissão
- Tradução por (outra) lexicalização

4.4.4.2 A tradução da expressão idiomática

A expressão idiomática, por seu turno, apresenta, na grande maioria dos casos, opacidade semântica. Assim, refuta aparentemente a tradução literal, e a tradução “da letra”, porque o leitor da língua-alvo não teria acesso à informação lexicográfica destas novas fraseologias nos dicionários da língua-fonte.

Poder-se-ia, todavia, recorrer a notas de rodapé ou explicativas, mas, como já foi referido, as estratégias justificativas das opções do tradutor, devem ser utilizadas com parcimónia, visto que introduzem no texto elementos perturbadores da linearidade original.

Por outro lado, o facto de a expressão idiomática poder ter um duplo significado, literal e figurado, uma tradução literal de um enunciado idiomático possibilita que a interpretação possa ser na língua-alvo só a interpretação literal.

A expressão idiomática está inserida no discurso, não é autónoma e é, ela própria, detentora de um significado necessário para a construção do sentido global do texto. A expressão participa da linearidade do texto e da segmentação semântica que constrói o sentido.

Existe pois uma imprevisibilidade quanto ao seu reconhecimento, devido ao facto de a expressão poder permitir, simultaneamente, o acesso à literalidade e à idiomaticidade, o mesmo não acontecendo com o provérbio porque a sua forma tem características próprias que permitem ao sujeito a sua identificação enquanto forma fraseológica.

A tradução das expressões idiomáticas deverá privilegiar as seguintes estratégias:

- Equivalência;
- Tradução por (outra) lexicalização;
- Omissão de expressões com referentes culturais explícitos;
- Omissão de expressões com nomes próprios;
- Estratégias de compensação (jogo de perdas e ganhos);

- Recriação, invenção-reconstrução de expressões³⁸⁶.

Os exemplos seguintes ilustram a desconstrução de expressões idiomáticas, passíveis de serem traduzidas pela recriação. Retomaremos, mais abaixo, a análise da fraseologia desconstruída de Mia Couto.

Ver uma palmeira à frente do nariz (EA 30) / *Não ver um palmo à frente do nariz*;

Ultrapassar os calcanhares de qualquer destas (CNT 128) / *Não chegar aos calcanhares de alguém*;

Tudo a pratos lavados (CNT 54) / *Pôr tudo em pratos limpos*;

Se sentia como água dentro do peixe (EA 67) / *Estar como peixe dentro/fora de água*.

4.5 Observações

- (i) A linguagem idiomática confere à língua um carácter mais metafórico, logo mais rico, mais expressivo, menos literalizante e denotativo. Uma língua mais metafórica é mais viva, criativa e original (porque dispõe desta capacidade de subverter a fraseologia ou de construir novas fraseologias). É a fraseologia que dá ao texto ou discurso um determinado tom, um estilo e que reflete valores comuns e partilhados e uma base cultural metafórica comum.
- (ii) A fraseologia elabora-se no discurso e pertence ao próprio discurso. Com isto pretende-se afirmar a importância do objeto-discurso em tradução. Desse ponto de vista tanto as expressões idiomáticas (EI) como os provérbios constituem objetos do discurso, são dotados de um sentido, geralmente unívoco. No entanto, enquanto o provérbio constitui um enunciado autónomo, poder-se-ia dizer um texto, a EI não é autónoma, depende do contexto enunciativo. A autonomia do provérbio gera uma identificação por

³⁸⁶ A recriação justifica-se nos casos em que a expressão idiomática surge no texto já reescrita, isto é, já sofreu alterações na sua forma. A tarefa do tradutor consiste em procurar na língua-alvo a expressão equivalente, caso exista, e depois submetê-la ao mesmo processo criativo da expressão da língua original.

parte do sujeito/leitor/tradutor. Este enunciado é inserido no texto, como uma espécie de clarificação, de repetição, de sinonímia de uma verbalização anterior. Assim, esse efeito de ênfase, gerado pela reverbificação da ideia, cristaliza o sentido, tornando-o quase inviolável, sendo o provérbio uma espécie de certificação da expressão anterior. É interessante sentir esta força expressiva, como se de uma lei se tratasse.

- (iii) Essa “lei” é visível, pelas expressões introdutoras dos provérbios, expressões assertivas e ao mesmo tempo conclusivas, capazes de inserir no texto uma relação dialógica entre autor/leitor e também autor/tradutor/leitor. Os provérbios inserem no texto uma ideia de partilha, de igualdade, um discurso partilhado por todos os utilizadores da língua – “como diz o provérbio”, “como diz o ditado” –, constituem uma assinatura sob forma de anonimato mas inviolável porque registada, como se de uma patente se tratasse.
- (iv) A introdução da dicotomia opacidade/transparência, permite, do mesmo modo, registar diferenças entre os dois tipos de enunciados. O provérbio apresenta uma maior transparência semântica. Este facto é fulcral em tradução porque vai determinar um reconhecimento imediato pelo sujeito da forma lexicalizada. As expressões idiomáticas podem apresentar um duplo sentido (literal e figurado), mas esta dupla possibilidade raramente acontece nos provérbios.

4.6 Fraseologia e tradução: a fraseologia em Mia Couto

A língua de MC é criativa, rica em tonalidades e ritmos, e confere colorações estranhas mas perceptíveis no processo de descodificação da sua mensagem. Utiliza expressões lexicalizadas na sua forma padrão, *rir a bandeiras despregadas*, ou recorre a processos criativos, agindo sobre a forma da expressão, à imagem do trabalho criativo

da linguagem publicitária³⁸⁷. *Dobrar o riso, ir pelos ares, meter alguma coisa na cabeça de* (alguém), *pedir licença* ilustram estruturas fraseológicas existentes no português-padrão, a que o autor recorre sem intervir na sua forma. No entanto, outros exemplos sofreram uma ação ou transgressão na cadeia sintagmática (e/ou paradigmática), o que acabou por agir também na cadeia semântica, sem inserir nas novas estruturas espaços de opacidade semântica: *meter os pés na vida; cortar o fio da vida; pôr os iis nos pontos; com cara de muitas barbas; sentir um aperto no peito; não virar as costas ao coração*. O leitor é confrontado com a necessidade de reconhecer e processar a forma lexicalizada, para depois a desconstruir, a descodificar e a processar de novo. O mesmo percurso deve seguir o tradutor.

O processo de deslexicalização ou de desverbalização das fraseologias, operado por MC sobre as estruturas-padrão lexicalizadas através da substituição de um dos seus elementos do mesmo paradigma ou de alteração da estrutura sintática da lexia, implica uma reinterpretação semântica.

A forma lexicalizada está inserida na herança cultural da língua; o leitor faz apelo à memória e ao saber enraizado na cultura para a processar. O sentido das formas deslexicalizadas é construído a partir das expressões lexicalizadas, por analogia. A substituição de um elemento do mesmo paradigma pode não levar a uma modificação semântica (*sentir um aperto no peito, à flor dos dedos*), ou por contraste essa substituição pode levar a uma alteração semântica da expressão (*cortar o fio à vida e meter os pés na vida*). Uma alteração morfológica, ilustrada pelos exemplos *dar ânimos, pedir licenças, dobrar os risos*, não leva a alterações de significado. A seleção do traço «- humano» em *jurar fidelidade às garrafas*, que substitui o traço «+ humano» da expressão lexicalizada – *jurar fidelidade a alguém* –, acentua o carácter lúdico e expressivo da língua de MC.

As expressões proverbiais levantam problemas para a sua atestação. A sintaxe permite identificá-las como formas proverbiais: *o escaravelho dá duas voltas antes de entrar no buraco* ou *pode alguém aconselhar a lagartixa que a pedra em baixo está quente?*, *as mulheres quanto mais gingam o corpo mais fecham o coração; a inveja é a pior cobra: morde com os dentes da própria vítima*. Uma pesquisa mais apurada poderá ser feita depois de publicados trabalhos direccionados para o Português de Moçambique

³⁸⁷ Cf. os exemplos publicitários seguintes: “No carnaval ninguém bebe mal” (Super Bock) ou “Uma pizza sem sair da linha” (publicidade a um restaurante da Marginal – Linha de Cascais).

e poderá elucidar quanto à existência destas estruturas proverbiais no PM. No entanto, do ponto de vista semântico, estas construções são facilmente identificadas e processadas pelo falante.

Neste trabalho, o nosso papel não é o de criticar as opções de tradução, mas mostrar que a criatividade constitui uma área de resistência à tradução, criando assim dificuldades ao processo tradutológico, o que pressupõe atitudes diferentes por parte do tradutor. No entanto, também é através de textos criativos que queremos refletir sobre esta relação entre tradução e criatividade, de forma a mostrar que a criatividade exige do sujeito-tradutor uma postura dinâmica, dialógica e transcultural, sem a qual o ato de tradução não poderia dar conta dos novos sentidos apurados e criados pelas novas combinatórias que se tecem entre as palavras e as expressões da língua. Os livros de MC foram escolhidos por constituírem um exemplo interessante, em língua portuguesa, de trabalho sobre a língua e as suas potencialidades, da língua em devir, da língua em transformação, uma língua dinâmica, flexível, isto é, uma língua criativa.

Assim, a análise comparativa que propomos entre original e tradução parte do pressuposto geral de que a criatividade se impõe no processo de tradução enquanto elemento inovador e construtor de significações e exige do tradutor a percepção desconstrutora da criatividade, na fase da leitura.

A fraseologia apresenta dois campos fundamentais na obra de Mia Couto: a fraseologia-padrão na língua portuguesa e a fraseologia desconstruída, nova e inventiva, *i.e.*, que vem enriquecer o património linguístico da obra.

Passaremos agora à análise de cada um dos campos enunciados, respetivamente, fraseologia-padrão e fraseologia desconstruída.

4.6.1 Fraseologia-padrão

O autor utiliza fraseologias na sua forma-padrão, recorrendo à herança cultural da língua, naturalizando as personagens e os lugares através do recurso a uma linguagem partilhada e estereotipada, criando, assim, o pano de fundo que irá receber a criatividade fraseológica, ao mesmo tempo desconstruída e inventiva. *Dobrar o riso, ir pelos ares, (meter) alguma coisa na cabeça de (alguém), rir a bandeiras despregadas,*

pedir licença ilustram estruturas fraseológicas existentes no português, a que o autor recorre sem intervir na sua forma.

Os exemplos seguintes ilustram, pois, a existência desse tipo de fraseologia nas obras de Mia Couto. Nestes casos, a fraseologia mantém todos os elementos formais que a constituem.

À flor da pele (CHUR 35)
À mão de semear (VF 95)
Amor com amor se paga (UVF 172)
Apanhar alguém com a mão na massa (C 176)
Boa e de graça só mesmo a chuva (CHUR 110)
Cabrito comme onde está amarrado (UVF 20)
Com quantos paus se faz uma canoa (VZ 106)
Com unhas e dentes (VZ 53)
Contar pelos dedos (VF 13)
Dar de caras com alguém (UVF 30)
De cor e salteado (VZ 33)
Dizer coisas sem pés nem cabeça (TS 78)
Encolher os ombros (UVF 187/ VZ 107)
Estar com os nervos à flor da pele (TS 236)
Estar de pernas para o ar (C 63)
Falar pela boca de alguém (VF 31)
Fechar a sete chaves (VF 108)
Ir pelos ares (CHUR 23)
Meter na cabeça (CHUR 64)
Não corras atrás da galinha já com o sal na mão (CHUR 78)
Não dar ouvidos (UVF 150)
Não estar bom da cabeça (TS 164)
Não lembrar a ponta de um corno (VZ 111)
Não mexer um dedo (VZ 128)
Não passar da cepa torta (VZ 25)
Não ver caras nem corações (VZ 109)
Pedir contas a alguém (TS 71)
Pela boca morre o peixe (C 132)
Quem cala consente (VF 121)
Rir a bandeiras despregadas (CHUR 147)
Roer pragas a alguém (CHUR 117)
Saber tudo de cabeça (TS 99)
Surpreender com a boca na botija (C 176)

Ter os dias contados (TS 140)
Ter as costas largas (UVF 94)
Um coxo faz inveja a um paralítico (TS 159)

Quadro nº 34 – Fraseologia-padrão

Alguns exemplos de fraseologia-padrão estão sujeitos a uma expansão, no caso abaixo transcrito o autor recorreu a uma expansão nominal, o que pode acarretar uma perda da idiomaticidade da fraseologia. No entanto, é o reconhecimento da expressão-base que permite a sua ressemantização.

Virar costas ao coração (CHUR 31) (“virar as costas a”)

A substituição paradigmática operada sobre o verbo não anula o significado da fraseologia, como podemos verificar através dos exemplos que de seguida apresentamos:

Olhar com maus fígados (TS 32) (“ter maus fígados”)

Viver de cor e salteado (TS 180) (“saber de cor e salteado”)

Existem outros exemplos em que o verbo foi omissivo e o autor apenas utilizou o constituinte idiomático, como no contexto seguinte:

«Depois vai pilando raivas, *mãos à cabeça*, espicaçador.» (TS 69)

Optámos por registar na fraseologia-padrão as variantes acima descritas, na medida em que não pressupõem uma subversão do significado da fraseologia original. A substituição opera-se no verbo, *olhar/ter* e *viver/saber*, mostrando que a idiomaticidade recai sobre o constituinte e que o verbo mantém, em muitos exemplos, um menor grau de fixação e de idiomaticidade. Estas construções, pelo trabalho de desconstrução a que foram submetidas, aproximam-se, assim, de construções da língua portuguesa em que o verbo mantém o seu sentido pleno, como por exemplo, *chorar como uma madalena* ou *custar os olhos da cara*.

Observemos comparativamente a fraseologias-padrão e a respetiva tradução.

Fraseologia-padrão	
Fraseologias do original	Fraseologias traduzidas³⁸⁸
Abanar a cabeça	Hôcher la tête
À mão de semear	Sur le point d'ensemencer
Amor com amor se paga	Amour s'éteint avec l'amour
Cabrito come onde está amarrado	Le chevreau mange là où il est attaché
Com unhas e dentes	Bec et ongles
Com quantos paus se faz uma canoa	De quel bois on défait les pirogues
Dar de caras com alguém	Tomber nez à nez avec qqn
Dar um passo	Faire un pas
De cor e salteado	Par coeur sur le bout des doigts
Dizer coisas sem pés nem cabeça	
Estar com os nervos à flor da pele	
Fazer de conta	
Fechar a sete chaves	Fermer à double tour
Fugir a olhos vistos	
Ir pelos ares	Envoyer valser
Meter na cabeça	
Não corras atrás da galinha já com o sal na mão	Ne court pas après la poule avec déjà le sel dans la main
Não estar bom da cabeça	
Não lembrar a ponta de um corno	Ne savoir que dalle
Não mexer um dedo	Ne pas remuer le petit doigt
Não responder coisa com coisa	Ne répondre ni a ni b
Não ver caras nem corações	Ne pas voir l'humain dans les humains
Nem lembra ao diabo	
Olhar com maus fígados	Regarder d'un mauvais œil
Pedir contas a alguém	
Pedir licença (a Deus)	Demander la permission
Pedir licença (ao mundo)	Demander la permission (au monde)
Quem cala consente	Qui parle consent
Rir a bandeiras despregadas	
Roer pragas a alguém	
Ter as costas largas	Avoir le dos large

³⁸⁸ As propostas de tradução de fraseologias por fraseologias são as propostas das tradutoras. As células vazias indicam que as tradutoras não selecionam, nestes casos, uma fraseologia na tradução.

Ter os dias contados	
Um coxo faz inveja a um paralítico	
Ver-se a braços com alguma coisa	
Virar costas (ao coração)	

Quadro nº 35 – Fraseologia-padrão e tradução

Em resumo, as tradutoras recorreram às seguintes estratégias para a tradução da fraseologia padrão:

- omissão, *i.e.*, a ausência de tradução;
- literalidade;
- fraseologia;
- equivalência semântica;
- perífrase

4.6.2 Fraseologia desconstruída

No uso social da língua, a fraseologia é utilizada para atrair a atenção do falante sob a sua forma atestada ou sofrendo transformações na sua forma, apresentando, tal como em Mia Couto, diferentes tipos de reescrita.

As fraseologias aparecem em campanhas sociais, como, por exemplo o ilustra o *slogan* da SPED - Sociedade Portuguesa de Endoscopia Digestiva, para uma campanha de prevenção do cancro - *Faça das tripas coração*. Neste caso, o *slogan* não é desconstruído, mas o mesmo não acontece com todos os *slogans* da campanha dos cafés Nicola, em que alguns exemplos passam por processos de reescrita:

- Mais vale um café na mão do que dois no balcão. (‘Mais vale um pássaro na mão do que dois a voar’);
- O que importa é a música não é a viola. Não interessa a chávena desde que seja Nicola;
- Se a fé move montanhas, o café ajuda a subi-las. (A fé move montanhas);
- Quem diz que o café Nicola não nos deixa regalados, ou não bate bem da bola, ou tem os gostos trocados ! (‘Não bater bem da bola’ e ‘ter os gostos trocados’);
- Cremoso é Nicola o põe. (Branco é galinha o põe);

- Homem velho e mulher nova bebem café até à cova. (‘estar com os pés para a cova’).

No caso da fraseologia em geral e da fraseologia miacoutiana em particular, a linguística de *corpus* é fundamental para afinar, definir ou articular os aspetos fraseológicos de Mia Couto.³⁸⁹ A formação dos tradutores encontra respostas na linguística aplicada, cada vez mais pertinentes. A tradutologia tem aqui um escopo fundamental.

No quadro seguinte inscrevemos a fraseologia desconstruída e a realização das formas-padrão:

Fraseologia desconstruída processos de desconstrução - diferentes tipos de reescrita			
Processos de desconstrução		Exemplos	Formas-padrão
Substituição paradigmática	paradigma nominal	<i>Ter a cabeça à razão de pontapés</i> <i>Ensinar o padre-nosso ao vigarista</i> <i>A berro e fogo</i> <i>Meter os dedos pelas mãos</i> <i>Ter um novelo na garganta</i> <i>Meter a moca no trombone</i> <i>Tomar o freio nos nervos</i>	Ter a cabeça à razão juro Ensinar o padre-nosso ao vigário A ferro e fogo Meter os pés pelas mãos Ter um nó na garganta Meter a boca no trombone Tomar o freio nos dentes
	paradigma verbal	<i>Ratazanar o juízo</i> <i>Olhar com maus fígados</i> <i>Baixar mãos à obra</i> <i>Calar com os meus botões</i> <i>Revolver as tripas do peito</i> <i>Mudam-se os tempos desnudam-se as vontades</i> <i>Chapar as palmas</i>	Atazanar o juízo Ter maus fígados Deitar mãos à obra Falar com os meus botões Revirar as tripas Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades Bater as palmas
	paradigma adjetival	<i>O diabo que seja bruto e cego</i> <i>Não passar da cepa morta</i>	Que o diabo seja cego, surdo e mudo Não passar da cepa

³⁸⁹ BAKER 1995 mostra a importância da linguística de *corpus* para a formação de tradutores.

		<i>Conversa afilhada</i>	torta Conversa afiada
	paradigma preposicional	<i>Tristeza de caixão sem cova</i> <i>Taco no taco</i>	Tristeza de caixão à cova Taco a taco
Processos sintáticos	reformulação sintática	<i>Água fazendo crescer outra água na boca</i> <i>Estar a tirar limpeza dos pratos</i> <i>Fazer crescer bocas, águas e noites</i>	Fazer crescer água na boca Pôr tudo em pratos limpos Fazer crescer água na boca
	alteração das relações sintagmáticas	<i>Dizer coisas sem pés na cabeça</i> <i>Custar os olhos e a cara</i> <i>De pés nos bicos</i> <i>Dar donativo de corpo</i>	Dizer coisas sem pés nem cabeça Custar os olhos da cara (Estar) em bicos de pés Dar o corpo ao manifesto
	alteração da ordem das palavras	<i>De pés em bicos</i> <i>Contra argumentos não há factos</i> <i>Meter as pernas entre o rabo</i> <i>Escrever torto por linhas direitas</i> <i>Pôr os iis nos pontos</i>	Em bicos de pés Contra factos não há argumentos Meter o rabo entre as pernas Escrever direito por linhas tortas Pôr os pontos nos iis
Substituição – léxico PM		<i>Procurar agulha em capinjal</i> <i>Meter a boca num xipalapala</i>	Procurar agulha em palheiro Pôr a boca no trombone
Sufixação		<i>Luz de pouca duração</i>	Luz de pouca dura
Negação	<i>prefixo de negação</i>	<i>Com quantos paus se desfaz uma canoa</i> <i>Dar ares da sua desgraça</i> <i>Desfazer trinta por nenhuma linha</i> <i>Não fosse o diabo destecê-las</i> <i>Dois dedos de desconversa</i>	Com quantos paus se faz uma canoa Dar ares da sua graça Fazer trinta por uma linha Não fosse o diabo tecê-las Dois dedos de conversa
	<i>advérbio de negação</i>	<i>A olhos não vistos</i> <i>Nem é água mole nem é pedra dura</i>	A olhos vistos Água mole em pedra dura tanto bate até que fura

		<i>Nem pão nem queijo</i> <i>Quem não vê caras nem corações</i>	Pão pão queijo Queijo Quem não vê caras não vê corações
	perda da negação	<i>Contra factos tudo são argumentos</i> <i>De oito e oitenta</i>	Contra factos não há argumentos Nem oito nem oitenta
Oposição contrário		<i>Em terra de cego quem tem olho fica sem ele</i> <i>As perdas são sempre maiores que os prejuízos</i> <i>Alto e mau som</i> <i>Correr às mil porcarias</i>	Em terra de cego quem tem olho é rei As perdas são maiores que os ganhos Alto e bom som Correr às mil maravilhas
Processos de expansão	nominal	<i>Em tempos de cólera e guerra</i> <i>Meter-se nos copos, garrafas, garrações</i>	Em tempos de cólera Meter-se nos copos
	adjetival	<i>Enquanto o diabo esfrega o olho zarolho</i> <i>Responder à justa letra</i>	Enquanto o diabo esfrega um olho Responder à letra
	quantificador adverbial	<i>As paredes têm mais orelhas que os elefantes</i> <i>Ficar com a língua mais solta</i>	As paredes têm ouvidos Ter a língua solta
	numeral	<i>Bradar aos sete céus</i>	Bradar aos céus
	mais palavras	<i>Responder à justa letra e tom</i> <i>Perdendo a matéria e o volume do juízo</i>	Responder à letra Responder alto e bom som Responder tom sobre tom Perder o juízo
Processos de economia linguística		<i>Não ver um palmo</i> <i>Pior foi a emenda</i> <i>Para meio entendedor</i> <i>Para ter onde cair</i> <i>Atirar poeira</i> <i>Frágeis como um calcanhar</i> <i>Mais vale uma mão no</i>	Não ver um palmo à frente do nariz Foi pior a emenda que o soneto Para bom entendedor meia palavra basta Não ter onde cair morto Atirar poeira para os olhos Ter um calcanhar de Aquiles Mais vale um

		<i>pássaro</i> <i>Antes mal acompanhado</i>	pássaro na mão do que dois a voar Antes só que mal acompanhado
Alteração do quantificador		<i>Estar metido em vara de sete camisas</i> <i>Estar na sétima quinta</i> <i>A muitos dedos de conversa</i>	Estar metido numa camisa de onze varas Estar nas suas sete quintas Dar dois dedos de conversa
Alteração do determinante		<i>Dar a lição</i> <i>Com cara de nenhuns amigos</i> <i>Com cara de muitas barbas</i>	Dar uma lição Ter cara de poucos amigos Com cara de poucos amigos
Alteração das categorias gramaticais		<i>Ter a boca fora dos bofes</i> <i>Se sentir como água dentro do peixe</i>	Deitar os bofes pela boca Estar como peixe dentro de água
Processos de alterações semânticas	Hiperbolização do sentido	<i>Às mil imperfeições</i> <i>A espelhos vistos</i> <i>A molhos vistos</i> <i>Fugir a olhos vistos</i> <i>Meter-se nos copos, garrafas, garrações</i>	Às mil maravilhas A olhos vistos A olhos vistos Fugir a sete pés Meter-se nos copos
	alteração de traços semânticos (+h/-h)	<i>A visitadora já me sabia na ponta da língua (+h)</i> <i>Pedir contas à verdade</i> <i>Jurar fidelidade às garrafas</i>	Saber na ponta da língua (-h) Pedir contas a alguém Jurar fidelidade a alguém
Reescritas metafóricas		<i>Num bater de pestana</i> <i>Num estrelar de olhos</i> <i>Com nervo florindo na pele</i> <i>Ler por dedos tortos</i>	Num abrir e fechar de olhos Num abrir e fechar de olhos (Ter) os nervos à flor da pele Escrever direito por linhas tortas
Reformulação - sinonímia		<i>Passar noites em claridade</i> <i>Sentir um aperto no peito</i>	Passar a noite em claro Sentir um aperto no coração
Ironia /jogos de linguagem		<i>O último a melhorar é aquele que ri</i> <i>Sem enredo nem licença de porte de alma</i> <i>Saber de cor e sal tirado</i>	O último a rir é o que ri melhor Sem licença de porte de arma Saber de cor e

		salteado
Alternância entre constituintes	<i>Meter as pernas entre o rabo</i>	Meter o rabo entre as pernas
Relação hiperonímica	<i>Meter a cabeça no deserto</i>	Meter a cabeça na areia
Relação hiponímica	<i>Dos pés aos cabelos</i>	Dos pés à cabeça
Rimas	<i>Nem tanto há mar, nem tanto há guerra</i>	Nem tanto ao mar nem tanto à terra
Alteração sintática e substituição paradigmática ³⁹⁰	<i>Tremia dos pés aos cabelos</i>	Tremer da cabeça aos pés
Alteração sintática atração fonética	<i>Grão a grão o papa se enche de galinhas</i>	Grão a grão enche a galinha o papo
Alteração das categorias cognitivas – a representação do mundo	<i>Em terra de cego quem tem olho fica sem ele A boca fora dos bofes</i>	Em terra de cego quem tem olho é rei Os bofes fora da boca
Domínio do fantástico	<i>De se olhar e lamber os olhos</i>	De olhar e chorar por mais
Paronímia, jogo com a proximidade fonética das palavras	<i>Lavado seja Deus Grão a grão o papa se enche de galinhas O prometido é de vidro São ossos do orifício No papar é que está o ganho Levado da broca</i>	Louvado seja Deus Grão a grão enche a galinha o papo O prometido é devido São ossos do ofício No poupar é que está o ganho Levado da breca
Preservação da forma da fraseologia	<i>Doentes por terem deuses, enfermos por os perderem</i>	Preso por ter dentes, preso por não ter
Oximoros	<i>Cair nas boas desgraças Correr às mil porcarias</i>	Cair nas boas graças de alguém Correr às mil maravilhas
Aliteração	<i>Salivar as sílabas Engolir saliva de sapo</i>	Engolir saliva Engolir sapos vivos
Fusão de duas expressões Fusão de duas ideias	<i>Responder à justa letra e tom Trocar a ideia por palavras miúdas Carta de letra e coração abertos</i>	Responder à letra Responder alto e bom som Responder tom sobre tom Trocar em miúdos Em palavras miúdas Carta branca Coração aberto

³⁹⁰ Numa mesma expressão podem estar condensados mais do que um processo de desconstrução como o ilustra o exemplo assinalado.

	<i>Escutar os pios em rodopios</i> <i>Engolir saliva de sapo</i> <i>Não de papo mas de sopapo</i>	Não abrir o pio Andar num rodopio Engolir saliva Engolir sapos vivos De papo cheio Levar um sopapo
Comparações criativas	<i>Triste como água num poço</i> <i>Tristonha como tartaruga atravessando o deserto</i> <i>Triste como um recanto escuro</i> <i>Triste como pétala depois da flor</i> <i>Teimoso como um pêndulo</i>	

Quadro nº 36 – Fraseologia desconstruída e formas-padrão

A língua de Mia Couto mostra os jogos de linguagem conscientes, que obedecem a uma procura de expressividade nova, retirando da língua a carga estereotipada e comum e renovando o aparato semântico, reforçando, assim, as relações sintagmáticas entre constituintes. *Num estrelar de olhos* (“num abrir e fechar de olhos”, “num piscar de olhos”) cobre um campo semântico que ultrapassa o da expressão-padrão. A referência à culinária reforça, aqui, a rapidez do momento, ficando também armazenado na memória do falante, provocando assim a ironia ou a recuperação do jogo de linguagem. Desfazem-se as relações privilegiadas e colocacionais que se foram construindo e parcialmente cristalizando entre ‘estrelar’ e ‘ovo’ e constroem-se novas relações combinatórias.

É interessante verificar que, em determinadas situações vemos estrelas, os olhos cintilam, vemos estilhaços... E existe a expressão “ver estrelas”, tanto no sentido literal como figurado, cabe ao contexto retirar a ambiguidade à expressão.

A expressão *Andava que tresandava* limita o significado da expressão ao verbo andar, “que tresandava” qualificando o verbo andar e retirando-lhe o sentido de ‘mau cheiro’, que lhe é associado em outros contextos e combinatórias³⁹¹:

“Cheira que tresanda” ou “cheira mal que tresanda” ou “tresandar a qualquer coisa” – “tresanda a água-de-colónia barata”

³⁹¹ Cf. “tres”, além de, de “trans”. Ver os exemplos: *tresnoitar, tresmalhar, trespassar*.

O quadro 37 retoma os processos desconstrutivos do quadro 36 e os exemplos de MC e acrescenta-lhes as propostas de tradução das tradutoras. Os exemplos entre parênteses retos pertencem a obras ou exertos de obras que não estão traduzidos.

Fraseologia desconstruída e tradução			
Processos desconstrutivos		Exemplos	tradução
Substituição paradigmática	paradigma nominal	<i>[Ter a cabeça à razão de pontapés]</i> <i>Ensinar o padre-nosso ao vigarista</i> <i>A berro e fogo</i> <i>Meter os dedos pelas mãos</i> <i>Ter um novelo na garganta</i> <i>Meter a moca no trombone</i> <i>Tomar o freio nos nervos</i>	On n'apprend pas le notre-père à un curé À feu et à cris Ses doigts à la place des mains Avoir un noeud dans la gorge Mettre son manche dans le trombone Comme si ses nerfs s'étaient bloqués
	paradigma verbal	<i>Ratazanar o juízo</i> <i>Olhar com maus fígados</i> <i>Baixar mãos à obra</i> <i>Calar-se com os seus botões</i> <i>Revolver as tripas do peito</i> <i>Mudam-se os tempos desnudam-se as vontades</i> <i>Chapar as palmas</i>	Ronger le discernement Ne cessant de le tourmenter Regarder d'un mauvais œil Abandonner l'ouvrage Parler à son bonnet Remonter les tripes au cœur Les temps changent, les envies se mettent à nu Applaudir
	paradigma adjetival	<i>O diabo que seja bruto e cego</i> <i>Não passar da cepa morta</i> <i>Conversa afilhada</i>	Que le diable soit aveugle ou stupide N'être plus qu'une souche morte Du bla-bla
	paradigma preposicional	<i>Tristeza de caixão sem cova</i> <i>Taco no taco</i>	La même sensation de tristesse que des cercueils sans sépulture Du tac-au-tac
Processos	reformulação	<i>[Água fazendo crescer</i>	

sintáticos	sintática	<i>outra água na boca</i> [Estar a tirar limpeza dos pratos] [Fazer crescer bocas, águas e noites]	
	alteração das relações sintagmáticas	<i>Dizer coisas sem pés na cabeça</i> <i>Custar os olhos e a cara</i> <i>De pés nos bicos</i> <i>Dar donativo de corpo</i>	Dire des choses sans queue ni tête Y perdre la face et les yeux Sur la pointe des pieds Faire don de son corps
	alteração da ordem das palavras	<i>De pés em bicos</i> <i>Contra argumentos não há factos</i> <i>Meter as pernas entre o rabo</i> <i>Escrever torto por linhas direitas</i> [Pôr os iis nos pontos]	Sur la pointe des pieds Les faits ne parlent pas contre les arguments Mettre la queue entre les pattes Écrire de travers sur des lignes droites
Substituição – léxico PM		[Procurar agulha em capinzal] [Meter a boca num xipalapala]	
Sufixação		<i>Luz de pouca duração</i>	Une lueur de peu de dur
Negação	prefixo de negação	<i>Com quantos paus se desfaz uma canoa</i> <i>Dar ares da sua desgraça</i> <i>Desfazer trinta por nenhuma linha</i> <i>Não fosse o diabo destecê-las</i> <i>Dois dedos de desconversa</i>	Pour détruire un pareil esquif Donnant des airs de disgrâce S'escrimer à déformer les rangs Que le diable ne les détache Ses dires
	advérbio de negação	<i>A olhos não vistos</i> <i>Nem é água mole nem é pedra dura</i> <i>Nem pão nem queijo</i> <i>Quem não vê caras nem corações</i>	À vue d'œil L'eau n'est plus liquide que la pierre n'est dure Entre blanc et noir Ne pas voir l'humain dans les humains
	perda da negação	<i>Contra factos tudo são argumentos</i> <i>De oito e oitenta</i>	Et contre les faits, tous les arguments sont bons De tout ou rien
Oposição contrário		<i>Em terra de cego quem tem olho fica sem ele</i> <i>As perdas são sempre maiores que os prejuízos</i>	Dans le pays des aveugles qui a un oeil le perd Les pertes sont toujours plus grandes que les

		<i>Alto e mau som</i> <i>Correr às mil porcarias</i>	préjudices Sonner méchamment Méchant, tonitruant Queue par dessus tête
Processos de expansão	nominal	<i>[Em tempos de cólera e guerra]</i> <i>[Meter-se nos copos, garrafas, garrações]</i>	
	adjetival	<i>Enquanto o diabo esfrega o olho zarolho</i> <i>Responder à justa letra</i>	Tant que le diable frotte son œil borgne Répliquer de la bonne façon
	quantificador adverbial	<i>As paredes têm mais orelhas que os elefantes</i> <i>Ficar com a língua mais solta</i>	Les murs ont plus d'oreilles que les éléphants Délirer la langue
	numeral	<i>Bradar aos sete céus</i>	Criant aux sept cieux
	mais palavras	<i>Responder à justa letra e tom</i> <i>Perdendo a matéria e o volume do juízo</i>	Répliquer de la bonne façon perdre la contenance et le contenu de sa raison
Processos de economia linguística		<i>Não ver um palmo</i> <i>Pior foi a emenda</i> <i>Para meio entendedor</i> <i>[Para ter onde cair]</i> <i>Atirar poeira</i> <i>Frágeis como um calcanhar</i> <i>Mais vale uma mão no pássaro</i> <i>Antes mal acompanhado</i>	Ne pas voir plus loin que sa main Mais le remède est pire Pour un bon entendeur Couvrir de cendres Frêles comme un talon mieux vaut une main sur l'oiseau Plutôt mal accompagné
Alteração do quantificador		<i>[Estar metido em vara de sete camisas]</i> <i>Estar na sétima quinta</i> <i>A muitos dedos de conversa</i>	Être au septième ciel
Alteração do determinante		<i>Dar a lição</i> <i>Cara de nenhuns amigos</i> <i>Com cara de muitas barbas</i>	Donner la leçon Les visages n'avaient rien d'amical Avec moult barbe au visage
Alteração das categorias gramaticais		<i>Ter a boca fora dos bofes</i> <i>[Se sentir como água dentro do peixe]</i>	Il manque de s'étouffer
Processos de alterações semânticas	Hiperbolização do sentido	<i>Às mil imperfeições</i> <i>A espelhos vistos</i> <i>[A molhos vistos]</i>	Aux mille imperfections À vue d'oeil

		<i>fugir a olhos vistos</i> [Meter-se nos copos, garrafas, garrações]	Se sauver
	alteração de traços semânticos (+h/-h)	<i>Já me sabia na ponta da língua (+h)</i> <i>Pedir contas à verdade</i> [<i>Jurar fidelidade às garrafas</i>]	Connaître sur le bout de la langue Demander des comptes à la vérité
Reescritas metafóricas		<i>Num bater de pestana</i> <i>Num estrelar de olhos</i> [<i>Com nervo florindo na pele</i>] <i>Ler por dedos tortos</i>	En un battement de cils Le temps d'un clignement d'yeux Lire au moyen de ses doigts tordus
Reformulação - sinonímia		[<i>Passar noites em claridade</i>] [<i>Sentir um aperto no peito</i>]	
Ironia /jogos de linguagem		[<i>O último a melhorar é aquele que ri</i>] [<i>Sem enredo nem licença de porte de alma</i>] <i>Saber de cor e sal tirado</i>	Connaître par coeur et sur le bout des doigts
Alternância entre constituintes		<i>Meter as pernas entre o rabo</i>	Mettre la queue entre les pattes
Relação hiperonímica		[<i>Meter a cabeça no deserto</i>]	
Relação hiponímica		<i>Dos pés aos cabelos</i>	De la pointe du pied aux cheveux
Rimas		[<i>Nem tanto há mar, nem tanto há guerra</i>]	
Alteração sintática e substituição paradigmática		(<i>Tremer</i>) <i>dos pés aos cabelos</i>	De la pointe des pieds aux cheveux
Alteração sintática e atração fonética		<i>Grão a grão o papa se enche de galinhas</i>	Grain à grain, le jabot finit par se remplir
Alteração das categorias cognitivas – a representação do mundo		<i>Em terra de cego quem tem olho fica sem ele</i> <i>A boca fora dos bofes</i>	Dans le pays des aveugles qui a un oeil le perd Il manque de s'étouffer
Domínio do fantástico		<i>De se olhar e lamber os olhos</i>	À contempler et dévorer des yeux
Paronímia, jogo com a proximidade fonética das palavras		<i>Lavado seja Deus</i> <i>Grão a grão o papa se enche de galinhas</i> <i>O prometido é de vidro</i>	Dieu soit lavé Grain à grain le jabot finit toujours par se remplir Sa parole c'était du verre

	<i>São ossos do orifício</i> <i>No papar é que está o ganho</i> <i>Levado da broca</i>	Ce sont les merdes du métier Qui ne mange guère ne dépense guère Ête viscéralement retors
Preservação da forma da fraseologia	[<i>Doentes por terem deuses, enfermos por os perderem</i>]	
Oximoro	<i>Cair nas boas desgraças</i> <i>Correr às mil porcarias</i>	Assurer de bonnes disgrâces Queue par dessus tête
Aliteração	<i>Salivar as sílabas</i> <i>Engolir saliva de sapo</i>	Humecter les syllabes en salivant Avaler la bave de crapaud
Fusão de duas expressões Fusão de duas ieias	<i>Responder à justa letra e tom</i> <i>Trocar a ideia por palavras múdas</i> <i>Carta de letra e coração abertos</i> <i>Escutar os pios em rodopios</i> <i>Engolir saliva de sapo</i> <i>Não de papo mas de sopapo</i>	Répliquer de la bonne façon Échanger son idée à l'aide de petits mots Une lettre, des mots et à coeur ouvert Entendre des criaillements tourner Avaler la bave de crapaud Une raison de se battre
Comparações criativas	<i>Triste como água num poço</i> <i>Triste como um recanto escuro</i> <i>Tristonha como tartaruga atravessando o deserto</i> <i>Triste como pétala depois da flor</i> <i>Teimoso como um pêndulo</i>	Triste comme l'eau dans un puits Triste comme un réduit sans lumière Morose comme la tortue traversant le désert Triste comme un pétale après la fleur Entêté comme une horloge

Quadro nº 37 – Fraseologia desconstruída e tradução

A expressão lexicalizada está inscrita no saber e na cultura coletivos e faz parte das palavras e das frases da língua. Por seu turno, a forma deslexicalizada entra no jogo linguístico e literário e marca a diferença.

A propriedade de se poder criar um enunciado novo por meio de neologia formal e semântica é interessante, tanto do ponto de vista psicolinguístico (força do traço

memorial), como do ponto de vista ideológico (uma familiaridade profunda, culturalmente enraizada). A recriação faz emergir uma memorização simultânea de duas fórmulas (na memória). O leitor identifica a lexia da língua e através dela a ‘nova’ lexia atribuindo-lhe um sentido no discurso.

A ação de MC sobre a estrutura normativa da língua leva à renovação da linguagem fossilizada e à construção de uma língua mais original, mais expressiva e rica, dando um novo fulgor às palavras e às suas combinatórias.

A dimensão lúdica da linguagem abala a fixidez das combinatórias lexicais, desconstruindo-as. A língua é desarrumada e reage contra a estagnação, o niilismo, a passividade. Rompe com os automatismos, o desgaste, a repetição mecânica, os estereótipos, a usura.

A língua confronta-se com uma nova liberdade, através da criatividade e da invenção, dando às novas formas e suas combinatórias sentidos originais, reencontrando laços semânticos originais, reconstruindo-os, refazendo o mundo, transformando-o. A língua mostra, assim, as suas potencialidades infinitas e o devir sempre em ação. É a fabricação consciente de novos sentidos para dar conta da mundivivência ficcional através de uma outra lógica. A língua é remodelada, como se de uma fundação se tratasse. A realidade linguística (social) mudou e é preciso adaptar a língua a essa nova realidade, tendo em conta as transformações que se operaram nessas mudanças, através, por exemplo, da desarticulação das fraseologias, da criação de novas polifonias e da instauração de dialogias textuais. As vozes multiplicam-se e entram em diálogo no próprio texto, regendo-se por regras internas da própria ficção. E é a imprevisibilidade da ficção e a procura da imprevisibilidade da própria língua, que acarreta, através de desconstrução, a reconstrução linguística (a todos os níveis).

A desconstrução fraseológica transporta ganhos para a língua do autor, que podemos resumir aos pontos seguintes:

- Propõe duas abordagens semânticas: literalidade e idiomaticidade;
- Faculta o reconhecimento da fraseologia da língua-fonte;
- Desenvolve a capacidade criativa do sujeito-leitor;
- Cria a expansão do campo metafórico fraseológico;
- Clarifica as intencionalidades do autor veiculadas pelas suas próprias escolhas;
- Promove as alteridades da língua-fonte e alvo e conseqüentemente o enriquecimento da língua-fonte e alvo;

- Transforma o texto num texto polifónico e multilíngue;
- Estabelece diálogos: entre língua oficial e línguas autóctones; entre autor e leitores...
- Transporta a naturalidade da língua, mostrando as suas potencialidades e a recursividade.

Essas mais-valias que enriquecem o texto-fonte têm de passar para o texto-alvo, através de uma atenção especial à criatividade. Traduzir deverá ser preservar a criatividade e as novas expressividades que emergem.

Traduzir é preservar a *gramática* do autor. As etapas seguintes permitem olhar a fraseologia criativa como parte integrante da tradução:

- Reconhecimento das fraseologias na língua-fonte;
- Pesquisa de uma fraseologia na língua-alvo;
- Identificação dos processos criativos (da ação do autor sobre a língua);
- Desafios semânticos entre a fraseologia da língua-fonte e os processos criativos;
- Construção dos processos criativos na língua-alvo;
- Adoção de estratégias de tradução e contextos;
- Intencionalidades e significações nas duas línguas;
- Reverbalização dos processos detetados no ato criativo;
- Preservação do jogo sobre a fraseologia : a fraseologia alvo e a criativa;
- Acesso à leitura plural : através dos jogos de linguagem.

O quadro nº 38 resume as etapas agora identificadas e pretende também mostrar as dificuldades ligadas à tradução da fraseologia.

Expressão MC	pág.	Expressão original (P)	Proposta de tradução	pág.	Expressão original (F)
Oposição, contrário, negação					
A barcaça não resistia, o caudal do rio a ver com quantos paus se desfaz uma canoa	TS 127	Saber/mostrar com quantos paus se faz uma canoa (poder, conhecimento ou autoridade)	Tester le nombre de coups nécessaires pour détruire un pareil esquif	TS 110	Savoir de quel bois il se chauffe
Em terra de cego quem tem olho fica sem ele	TS 188	Em terra de cego quem tem olho é rei	Dans le pays des aveugles qui a un oeil le perd	TS 161	Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois (entouré de personnes ignorantes ou stupides, un individu doté d'un maigre savoir ou d'une maigre intelligence passe par un génie)
Depois falou daquela maneira, nem pão nem queijo (nem uma coisa nem outra)	VF 79	Pão pão queijo queijo (não misturar as coisas, não as complicar)	Puis il dit quelque chose bien selon sa manière, entre blanc et noir	VF 106	
Substituição paradigmática (lexical)					
Daquele modo, nenhum cipaio lhe apertaria os engasgantes: ele nunca destilava sura.	TS 19	Apertar o pescoço / gasganete a alguém (gasganete, goela, garganta)	De cette façon, aucun flic ne pouvait lui faire rendre gorge: on ne pouvait le prendre en flagrant délit.		Rendre gorge (redonner, vomir, rejeter quelque chose par la bouche)
Acordei transpirado do lençol à cabeça	TS 40	Dos pés à cabeça	Je me réveillais en eau, trempé jusqu'à mon drap.	TS 35	De la tête aux pieds
Quando cheguei à baía de Matimati, já eu perdera contas à madrugada	TS 79	Fazer/deitar contas à vida	Quand je suis arrivé dans la baie de Matimati, il y avait beau temps que j'avais perdu le compte des aurores.	TS 67	Perdre le compte de qqc
Não entendia rabisco que o	TS	Não entender / perceber	ne pas comprendre un traître	TS 109	

outro dizia Rabisco: ilegível, garatuja)	127	patavina. (não perceber nada)	mot (un seul mot)		
Prometera sociedade com Surendra. Mas no actual presente o prometido é de vidro	TS 165	O prometido é devido	Il avait donné sa parole à Surendra, mais sa parole, dans le moment c'était du verre	TS 141	Donner sa parole Chose promise chose due
Ajudei a se sentasse, seu corpo estava tenso, parecia ter tomado o freio nos nervos (retração, temeroso, paralisado de medo)	TS 195	Tomar o freio nos dentes (indisciplinar-se, desmandar-se, desregrar-se)	Je l'aidai à se rasseoir, son corps était de bois, comme si ses nerfs s'étaient bloqués.	TS 166	Prendre le taureau par les cornes
O anfitrião encolheu os braços a mostrar que a decisão me competia	TS 161	Encolher os ombros (mostrar não ter posição ou opinião sobre um tema)	Mon amphitryon fit un geste des bras pour montrer que j'étais libre de ma décision	TS 138	Hausser les épaules
A velha ordenou que untassem forças e, no puxar-junto, retiraram o múdo do poço. Estava encharcado, tremia dos pés aos cabelos.	TS 239	Tremer de frio da cabeça aos pés	La grand-mère leur avait ordonné de rassembler leurs forces et, en tirant tous ensemble sur la corde, ils avaient remonté le petit du fond du puits. Il était trempé de la pointe des pieds aux cheveux	TS 203	Tremblar de froid De la tête aux pieds
O moçambicano ripostou, quisesse o estrangeiro ensinar o Padre-Nosso ao vigário	TS 118	Ensinar o Padre-Nosso ao vigário	Le Mozambicain riposta, l'étranger y allait fort, on n'apprend pas Notre-Père à un curé.	TS 207	Ne pas y aller de main morte
Alterações semânticas					
Por motivo dessa criança,	TS	Dentes de leite	Quant à elle, à cause de cet	TS 103	Dents de lait

ela só chorava lágrimas de leite (lágrimas pela criança)	118	Lágrimas de leite (lágrimas de crocodilo)	enfant, elle n'a jamais su pleurer que des larmes de lait.		Larmes de lait
Subverção da sintaxe, alternância					
O cliente era quem lhe trazia a lenha. Surendra permanecia impassível, exigindo apenas que os artigos fossem repostos. (subversão da ordem dos elementos do enunciado)	TS 35	Arranjar lenha para se queimar (sarna para se corçar/corda para se enforçar – o que causa ou pode causar aborrecimento, preocupação, cansaço, trabalho ou sofrimento)	C'était le client qui attiser le feu. Surendra demeurait impassible, il exigeait seulement que les articles soient remis en place.	TS 30	Attiser le feu (aigrir les esprits déjà irrités)
Depois se volta a zangar, manifestivo. O velho braceja, a boca fora dos bofes.	TS 96	Ter os bofes fora da boca	Puis il se remet à tempêter, en faisant de grands gestes. Le vieillard fait des moulinets avec ses bras, il manque de s'étouffer.	TS 83	Faire des moulinets
Aquilo era a gota transbordando. Abacar ficou calado, marsupial.	TS 190	A gota de água que faz transbordar o copo	C'était la goutte d'eau qui fait déborder. Abacar, marsupial, ne broncha pas.	TS 162	La goutte d'eau qui fait déborder le vase
Mandou o cão para fora. O bicho que esperasse por ela. Obediente o cachorro meteu as pernas entre o rabo.	TS 191	Meter o rabo entre as pernas.	Elle renvoya le chien, qu'il aille attendre dehors. L'animal, obéissant, mit sa queue entre ses pattes.	TS 163	Avoir la queue entre les jambes. (être honteux, confus, après un échec)
A condecoração devia ser evitada, custasse os olhos e a cara.	VF 15	Custar os olhos da cara Custar os dentes da boca (ser caro; adquirir ou suportar com muita dificuldade)	Il fallait éviter la commémoration, dussé-je y perdre la face et les yeux.	VF 15	Perdre la face (Se couvrir de ridicule, perdre toute dignité)
Ela dormia fora porque aqueles quartos lhe davam	VF 75	(Uma tristeza) de caixão à cova.	Elle dormir dehors parce que les chambres, à	VF 102	Literalidade

uma tristeza de caixão sem cova. (literalização da expressão)			l'intérieur de l'asile, lui donnaient la même sensation de tristesse que des cercueils sans sépulture.		(une tristesse)
Agora, cada um de nós, velhos, nos sentíamos frágeis como um calcanhar.	VF 90	Ter um calcanhar de Aquiles (ter um ponto fraco)	Nous nous sentions chacun désormais, avec l'âge, frêles comme un talon.	VF 120	Avoir un talon d'Achille
Que eu estava ainda em idade de flor. Eu já sabia: a velhice não nos dá nenhuma sabedoria, simplesmente autoriza outras loucuras.	VF 94	Na flor da idade	Que j'étais encore dans la fleur de l'âge. Je le savais déjà : la vieillesse ne nous donne aucune sagesse, simplement, elle autorise d'autres folies.	VF 124	Dans la fleur de l'âge
Está com nervos na flor da pele. Me ordena silêncio enquanto segredeia.	TS 236	Ter os nervos à flor da pele	Elle semble très agitée. Elle me fait signe de me taire et me glisse à l'oreille.	TS 201	Avoir les nerfs à fleur de peau
Oximoros					
Não sabes estes trilhos não foram limpos dos xicumbos? Ou queres cair nas boas desgraças?	TS 63	Cair nas boas graças de alguém	tu ne sais donc pas que ces chemins n'ont pas été débarrassés des féticheurs ? Ou veux-tu t'assurer de bonnes disgraces ?	TS 54	Etre dans la grâce de qqn
Eu, se me pensava esperto, não descobrira a razão da vida estar a correr às mil porcarias? (criação do antónimo – por oposição)	TS 63	Às mil maravilhas (correr muito bem)	Si je me croyais si malin, pourquoi n'avais-je encore pas découvert ce qui faisait aller ma vie queue par dessus tête ?	TS 54	S'en aller queue levée En avoir par dessus la tête S'en aller queue basse (Oxymore – contraste)

Oximoro – resulta do jogo entre a expressão convencional e a expressão reescrita)					
Expansão, acrescentos					
Parece que ele iria responder à justa letra e tom. Mas permaneceu gesticalada.	TS 142	Responder à letra Responder ao pé da letra	Je crus qu'elle allait me répliquer de la bonne façon. Mais elle continua à s'affairer sans un mot.	TS 122	Répondre à la lettre
Ela agora prometia outras enxurradas. Mal que trovejava saia correndo, bradando aos sete céus.	TS 272	bradar aos céus	Elle annonçait dans le moment d'autres inondations. A peine, au loin, le premier coup de tonnerre, elle sortait en courant et en criant aux sept cieux.	TS 231	Crier aux sept cieux
Atração fonética					
Já uma vez perdera os remos, não queria arriscar a ficar mais uma vez sem eles. - O arisco não arrisca, justifiquei. (jogo por proximidade fonética. O arisco arisco: esquio, bravio, intratável, arredio)	TS 86	Quem não arrisca não petisca (é preciso ser ousado para conseguir alguma coisa, ir para a frente)	je ne voulais pas risquer une fois de plus d'avoir à me débrouiller sans elles (les rames). - Chat échaudé craint l'eau froide. (Une mésaventure sert de leçon, rend prudent gato escaldado da água fria tem medo : quem conhece a vida e é prudente evita novos contratempos)	TS 74	expressão-padrão, a mesma expressão existe nas duas línguas.

Atração fonética e alternância sintática					
Vale a pena esclarecer esta gente? Eu sempre acho que sim. Do menos o mal: afinal grão a grão o papa se enche de galinhas. (atração fonética: papa e papo – par mínimo Parónimas e paródia)	TS 188	Grão a grão enche a galinha o papo (devagar, com paciência, podemos conseguir bens e riquezas em grande quantidade)	Ça vaut la peine d’insister ? De tenter éclairer ces gens ? Je crois toujours que oui. De deux maux le moindre : grain à grain, le jabot finit toujours par se remplir.	TS 161	Se remplir le jabot (bien manger) Petit à petit l’oiseau fait son nid (a force de patience et de persévérance on finit par accomplir une tâche complexe)
sinonimia					
Baixei a voz e o gesto para não criar caso. As caras em volta eram de nenhuns amigos. (passagem do eu para outro – da minha cara para “as caras em volta” – alteração de ponto de vista)	TS 193	ter cara de poucos amigos (não estar bem/ estar maldisposto)	Je baissai la voix pour ne pas créer d’incident. Car les visages autour de moi n’avaient rien d’amical.	TS 164	
recriação de novas combinatórias idiomáticas (por substituição paradigmática)					
O pastorzinho se agastava: que doença estaria a consumir o animal? E se decidiu segui-lo, de luz a lés.	TS 158	de lés a lés	le petit berger s’énervait: quelle maladie était-ce là, qui consumait l’animal ? Et il se décida de le suivre, de l’aube à l’horizon.	TS 219	D’un bout à l’autre
Às duas por triz		Às duas por três Por um triz			
Conversa furada		Papo furado			bêtises, foutaises, idioties

(violência, alude aos tiros, situação que dá para o torto)		Conversa fiada Conversa da treta (de somenos importância)			
O ajudante da loja, Antoninho, me olha com maus fígados Olhar com olhos de ver Ter maus fígados Olhar com outros olhos.	TS 32	Ter maus fígados (mau carácter)	Le commis du magasin, Antoninho, me regardait d'un mauvais œil. (regarder avec méfiance)		Regarder d'un mauvais œil
Cruzamento de duas fraseologias					
De se olhar e lambar os olhos de olhar e chorar por mais comer com os olhos	VF 23		À contempler et dévorer des yeux	VF 27	Dévorer qqn des yeux
Parece que ele iria responder à justa letra e tom. Mas permaneceu gesticalada. Responder à letra Responder alto e bom som Sem tom nem som	TS 142	Responder à letra Responder ao pé da letra	Je crus qu'elle allait me répliquer de la bonne façon. Mais elle continua à s'affairer sans un mot.	TS 122	Répondre à la lettre
Por motivo dessa criança, ela só chorava lágrimas de leite (lágrimas pela criança)	TS 118	Dentes de leite Lágrimas de leite (lágrimas de crocodilo)	Quant à elle, à cause de cet enfant, elle n'a jamais su pleurer que des larmes de lait.	TS 103	Dents de lait Larmes de lait

deslexicalização					
Agora, cada um de nós, velhos, nos sentíamos frágeis como um calcanhar.	VF 90	Ter um calcanhar de Aquiles (ter um ponto fraco)	Nous nous sentions chacun désormais, avec l'âge, frêles comme un talon.	VF 120	desverbalização, deslexicalização avoir un talon d'Achille

Quadro nº 38 – Fraseologias e contextos

4.6.3 (In)conclusões sobre tradução e fraseologia

Os processos de desconstrução levam a uma literalização do sentido, na maioria dos casos. A intervenção na cadeia sintagmática da expressão acarreta uma rotura na não composicionalidade semântica, individualizando os constituintes, tanto do ponto de vista sintático como semântico. A expressão perde, assim, a opacidade semântica que lhe era característica, tornando-se transparente. Os constituintes ganham o sentido literal.

Mas é a existência do duplo sentido – figurado e literal – que torna estas estruturas ricas em expressividade e, por outro lado, difíceis para a tradução. O duplo sentido é reconhecido pelo leitor e está impregnado no texto, estabelecendo duas camadas distintas de sentido.

A desconstrução do sentido idiomático acarreta uma maior interpenetração entre a língua, o discurso e a cultura oral, uma espécie de miscigenação linguística, onde intervêm as fases de construção e atualização do sentido.

É através da desconstrução da fraseologia que as culturas se exprimem e explanam a sua oralidade. A desconstrução é a expressão das culturas que ainda se regem pela estruturação da oralidade. Existe uma forte relação entre a fraseologia e a cultura oral, a cultura do povo que se exprime através da tradição oral.

A oralidade prova a elasticidade da língua e demonstra a sua plasticidade, ao transformar, mudar, reconstruir, relacionar objetos da língua com os elementos do discurso, isto é, da língua enquanto uso e construção do sentido entre os objetos da língua e as categorias do discurso, que ilustram a organização da realidade em categorias partilhadas pelos falantes de uma mesma língua. Estamos perante dois tipos de categorias (também elas visíveis na fraseologia), categorias intrínsecas de uma cultura e categorias mais universais, partilhadas por diferentes culturas, de acordo com parâmetros etimológicos, proximidade espacial, famílias de línguas, relações políticas, económicas ou sociais, relações coloniais, ou outros.

A desconstrução da fraseologia não procede ao apagamento do sentido idiomático mas a uma superposição de sentidos, em que o sentido idiomático é preservado e ao qual se sobrepõe o sentido composicional. Assim, a acumulação de um

duplo sentido cria uma condensação semântica da expressão convencional e da expressão desconstruída.

Interessa-nos equacionar a realidade da fraseologia enquanto elemento condensador do sentido, de forma a pensar o processo tradutológico. A fase da leitura é a fase primeira e fundamental do ato de tradução. A leitura pressupõe o trabalho de reflexão sobre as áreas linguísticas e as relações entre estas áreas e os processos desconstrutivos (e, ao mesmo tempo, criativos) que participam no sentido enquanto todo.

Quais as categorias afetadas, *i.e.*, quais as categorias gramaticais em que se opera a desconstrução? Que efeitos produz essa desconstrução?

Vejamos alguns exemplos:

- A sintaxe (intervenção na sintaxe, invenção de uma nova sintaxe, roturas sintáticas) – alteração da ordem das palavras

Pôr os iis nos pontos (CHUR 110) (“pôr os pontos nos iis”);

Estar a tirar a limpeza dos pratos (C 96) (“pôr tudo em pratos limpos”);

Contra argumentos não há factos (C 179) (“contra factos não há argumentos”);

Engolir a saliva (C 180) (engolir em seco);

Ficaria matéria não de papo mas de sopapo (TS 35) (“falar de papo cheio”/“dar um sopapo a alguém”/“levar um sopapo”).

- O léxico (substituições paradigmáticas – alteração de palavras de mesmo paradigma ou de paradigmas diferentes):

Meter os pés na vida (CHUR 19) (“ter os pés bem assentes na terra”/“meter os pés pelas mãos”);

Sentir um aperto no peito (CHUR 41) (“sentir um aperto no coração”);

Cortar o fio à vida (CHUR 45) (“cortar o fio à meada”);

Perder o filme à meada (C: 151) (“perder o fio à meada”);

Com cara de muitas barbas (CHUR 101) (“com cara de poucos amigos”)

Dito pelo interdito (CHUR 169) (“dito e feito”)

Na flor dos dedos (CHUR 126) (“na flor da pele”)

Sentir a alma tombar aos pés (CHUR 174) (“cair o coração aos pés”)

Não ter onde cair vivo (C 37) (“não ter onde cair morto”)

Meter a boca num xipalapala (C 76) (“meter/pôr a boca no trombone”)

- A morfologia:

Às vistas públicas (CHUR 33) (“à vista pública”);

Merecer desconfianças (CHUR 33) (“merecer a confiança de alguém”)

Não valer as penas (CHUR 52) (“não valer a pena”);

Dobrar os risos (CHUR 34) (“dobrar o riso”)

Juntar o inútil ao desagradável (C 25) (“juntar o útil ao agradável”)

O duplo sentido – literal e figurado, bem como todas as ações de desconstrução que agem sobre as fraseologias mostram novas maneiras de interpretar o mundo que nos rodeia, através de outros instrumentos linguísticos. Esses instrumentos apresentam uma outra lógica, um outro mundo, uma outra organização, uma outra mundivivência e uma desarticulação entre o mundo organizado e partilhado e o novo mundo que se afigura uno e desarticulado.

A linguagem tem aqui um papel unificador e composicional para a nova realidade que emerge dessa nova língua. A linguagem despe-se para voltar a vestir uma nova roupagem, mais de acordo com a realidade de um povo à procura da sua identidade, das suas categorias e que para isso necessita de uma língua despida de categorias estanques e capaz de albergar as novas categorias que sobressaem da desarticulação da língua a caminho de uma nova articulação.

A desarticulação das frases feitas, dos estereótipos, dos clichês, dos lugares comuns, desempenha aqui um papel preponderante na transformação da realidade lexicalizada por uma realidade emergente, composta por categorias que advêm de um povo à procura de novos valores humanos e sociais.

Do colonialismo, do autoritarismo, da guerra, do racismo, da discriminação entre negros e brancos (os “mesungos”, como os negros lhes chamavam) grita a voz do desespero à procura de palavras lavadas das manchas que o sangue deixou ao longo de anos. É uma procura, a procura do eu e do outro, da língua e da não-língua, a procura de identidade de um povo.

Capítulo 5

Experiências de tradução

Introdução

O binómio Teoria/Prática lexicalizou-se, sobrepondo a Teoria à Prática, pelo menos de um ponto de vista teórico, e o ensino foi motor dessa lexicalização pela introdução de disciplinas como – Teoria e Prática da Tradução (Cf. o Curso de Especialização em Tradução que funcionou nos anos 90 na FLUL), ou uma separação nítida entre a teoria e a prática ou exercício da tradução, como se pode observar nas disciplinas de planos de estudos de alguns cursos dos últimos três anos, Teoria da Tradução e História da Tradução ou ainda História e Teoria da Tradução (Cf. currículos da Licenciatura na área da Tradução da FLUL, da UNL e da UCP³⁹²) e as Práticas da Tradução para as línguas específicas, coexistindo a tradução propriamente dita e a retroversão (FLUL e UNL) e as Traduções Generalistas (UCP).

Nos planos curriculares de alguns mestrados, a designação de algumas disciplinas tende a evidenciar o surgimento de novas combinatórias construídas com os termos “criatividade” e “cognição”, por exemplo, “Tradução e criatividade” e “Cognição e criatividade”. (cf. o Mestrado da UCP e o Doutoramento conjunto da FLUL, UNL e UCP em Estudos de Tradução).

Este breve comentário sobre os planos de estudos de alguns cursos pretende mostrar a importância de se pensar, em tradução, a relação entre a teoria e a prática (ou entre a prática e a teoria) e o conteúdo que cada uma dessas palavras encerra, para afirmar aquele que será o nosso percurso para as experiências de tradução que de seguida apresentamos. Situamo-nos na perspectiva de Berman, partindo sempre do pressuposto de que a prática (experiência, segundo Berman) antecede a teorização (reflexão, segundo Berman), explicitada no excerto seguinte:

Je veux me situer entièrement hors du cadre conceptuel fourni par le couple théorie/pratique, et remplacer ce couple par celui d'*expérience* et de *réflexion*. Le rapport de l'*expérience* et de la *réflexion* n'est pas celui de la pratique et de la théorie. La traduction est une expérience qui peut s'ouvrir et se (re)saisir dans la réflexion. Plus précisément: elle est originellement (et en tant qu'*expérience*) réflexion. Cette réflexion n'est ni la description impressionniste des processus subjectifs de l'acte de traduire, ni une méthodologie. (Berman *et al.*, 1985: 38)

³⁹² Constatamos que a UCP propõe História e **Teorias** da Tradução, em que **Teorias** surge no plural. Não cabe nesta tese alongarmo-nos sobre a importância da explicitação do morfema de número. No entanto, afirmamos a nossa concordância e a pluralidade das perspectivas teóricas não só em termos abstratos mas no próprio texto/discurso, *i.e.*, no exercício real de tradução.

A escolha do termo “experiência” de tradução para as três experiências que realizamos neste capítulo situa-se no quadro teórico do pensamento bermaniano, privilegiando a “letra” do texto, a sua identidade, a sua alteridade, retomando e (re)situando, agora através da experiência, o conceito de criatividade que nos seguiu ao longo da reflexão nesta tese.

Iniciaremos esta travessia experiencial, começando pela tradução das amálgamas, mostrando que a tradução das amálgamas é possível e necessária para construir a identidade do texto, os seus sentidos e as suas características artísticas e autorais.

A segunda experiência de tradução parte das fraseologias. A tradução das fraseologias remete para uma reflexão dialógica entre alteridade e etnocentrismo, entre fidelidade ao leitor ou fidelidade ao autor, entre preservação do Outro ou domesticação. Berman questiona a noção de equivalência para a tradução dos provérbios:

le cas des proverbes peut paraître minime, mais il est hautement symbolique. Il met en jeu toute la problématique de l'équivalence: car chercher des équivalences, ce n'est pas seulement poser un sens invariant, une idéalité qui s'exprimerait dans les différents proverbes de langue à langue. C'est refuser d'introduire dans la langue traduisante l'étrangeté du proverbe original, la bouche pleine d'or de l'air matinal allemand³⁹³, c'est refuser de faire de la langue traduisante “l'auberge du lointain”, c'est, pour nous, franciser.” (Berman *et al.*, 1985: 36-37).

As observações do autor sobre os provérbios podem estender-se a outras fraseologias, e, como veremos na tradução das fraseologias, a questão torna-se fulcral quando estamos perante fraseologias desconstruídas. E, como afirma Mia Couto³⁹⁴, o provérbio encerra nele a criatividade e a capacidade de nos facultar os instrumentos necessários para “mexer” neles de forma a criar outras “lógicas”. É através da “desconstrução” e da “dessacralização” que se transformam em “entidades móveis” capazes de preencher novas “poesias” e novas “músicas”, *i.e.*, novos sentidos.

No meu ofício de escritor servi-me imenso de provérbios. Não apenas os reproduzi como trabalhei na sua desconstrução com o intuito de os tomar como entidades móveis que não devem ser sacralizadas. Quase sempre me deixei embalar na poesia dessa inventividade mas creio nunca ter sucumbido perante a

³⁹³ “L’air du matin a de l’or dans la bouche”, esta “letra” do provérbio alemão corresponde ao francês “le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt” e ao português “deitar cedo e cedo erguer dá saúde e faz crescer”.

³⁹⁴ Cf. 3º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios, Tavira, 8-15 de Novembro 2009, Tavira, AIP. Prefácio do autor às *Atas* do Colóquio.

tentação de os folclorizar. O provérbio moçambicano que reza “O morcego não se ri do seu próprio voo” suscita em mim a apetência da subversão de sentido. A mim agradar-me-iam mais morcegos que se rissem de si mesmos. (...). O mais importante é entender a lógica que mora por trás dessas construções e inspirarmo-nos no processo literário que conduziu a essa extraordinária condensação de palavras, muitas vezes trabalhadas como se de música se tratasse.

A última experiência que realizamos é a tradução de dois textos curtos. Escolhemos um conto e uma crónica. O conto “A menina sem palavra” pertence à Antologia de contos, *Contos do Nascer da Terra*, e a crónica “Escrevências desinventosas” pertence ao livro *Cronicando*. Os textos selecionados não estão traduzidos para francês. No entanto, pertencem às obras que constituem o *corpus* deste trabalho.

5.1 Experiência 1 – Tradução de amálgamas

Será possível traduzir as amálgamas, preservando o jogo criativo que encerra e as significações que veiculam?

Para chegar à resposta a esta pergunta procedemos a um trabalho de tradução de amálgamas, tomando como *corpus* uma das obras do autor. Optámos por escolher o último texto selecionado do *corpus* em análise. Não constitui propriamente um critério, mas uma opção assente, fundamentalmente, numa opção estética e no prazer de leitura que o texto nos proporcionou. O trabalho de releitura(s), necessário para pensar a tradução das amálgamas, foi determinante nesta escolha. Poder-se-ia também justificar a escolha pela riqueza do texto em amálgamas, mas desse ponto de vista, *Terra Sonâmbula* apresenta ainda um maior número de amálgamas, sendo seguido por *O Último Voo do Flamingo*.³⁹⁵

Partimos do pressuposto de que as amálgamas representam no contexto em que ocorrem uma mais-valia significativa para a construção do sentido do texto. Estas estruturas participam e fomentam a expressividade, a tonalidade, a criatividade e como

³⁹⁵ Os resultados quantitativos sobre as amálgamas podem ser consultados no capítulo 4, ponto 2.1 Abordagem quantitativa das amálgamas por obra. Relembramos que em UVF do total de 90 amálgamas do original 32 foram traduzidas. TS é a obra de MC que apresenta o menor número de amálgamas traduzidas: das 159 amálgamas do original só 18 foram traduzidas.

tal, resultam de um processo criativo autoral que exige ao tradutor a transposição, centrando-se, neste caso, na letra da língua-alvo, do processo criativo autoral, adaptando-o, com as alterações necessárias, dado que as línguas são diferentes.

Retomando a noção de diferença agora referida, o tradutor deve traduzir tendo em conta a preservação do sentido do texto. Com isto queremos dizer que não levamos o purismo tradutológico ao ponto de exigir que todas as amálgamas devam ser traduzidas e que todas respondam às mesmas estratégias de tradução. No entanto, se estamos perante um autor, um estilo, uma obra, personagens, *i.e.*, perante um novo mundo categorizado e representando um *pedaço* de literatura reconhecida pelos leitores, a mão criativa sobre a língua deveria, do nosso ponto de vista, ser preservada e levada aos leitores da língua-alvo.

As amálgamas, observadas no processo criativo, não correspondem a um jogo lúdico, como referimos no início da tese. MC age sobre a língua de forma a transformá-la e a apropriar-se de novos significados. Esta ação, permite-lhe expandir a língua para lá das suas fronteiras, fazer penetrar nela novas palavras, novas significações, novas emoções, em resumo, permite-lhe alargar as vivências da língua, ou como diria MC, as suas “Idimensões”, numa perspectiva transnacional e transcultural.

O exercício de tradução das amálgamas passou por várias etapas que descrevemos a seguir. São fornecidas duas propostas, organizadas por ordem de preferência. Muito sumariamente, descrevemos a experiência de tradução das amálgamas, tendo em conta as várias etapas delineadas:

1. Organização da grelha das amálgamas;
2. Seleção das amálgamas em contexto – original e tradução;
3. Análise das amálgamas no contexto em que ocorrem, para a perceção da interpretação das mesmas;
4. Desconstrução das amálgamas – os constituintes e reflexão sobre a escolha de cada um dos constituintes;
5. Constituintes e equivalentes em português;
6. Recolha de sinónimos em francês;
7. Experiências de fusão de constituintes;
8. Seleção de fusões tendo em conta os contextos em que vão ocorrer.

No final da experiência de tradução, propomos um conjunto de observações sobre alguns exemplos. Essas observações pretendem explicar, de forma mais clara, as opções seguidas e fornecer algumas informações para a compreensão da experiência de tradução e da própria amálgama.

No quadro nº 39, as amálgamas que foram traduzidas pela tradutora estão na última coluna e em itálico. As propostas de tradução por nós construídas estão a negro e na última coluna.

5.1.1 Tradução de amálgamas

<i>O Último Voo do Flamingo</i>				
Experiência1 – Tradução de amálgamas				
Original	Tradução	Constituintes da amálgama original	Constituintes da amálgama traduzida ³⁹⁶ (tradutoras)	Propostas de tradução ³⁹⁷
atropilada (UVF 17)	déchi-queue-tée (UVFf 14)	atropelada+pila	déchiqueter+queue taillader+tige taillader+verge	<i>déchi-queue-tée</i> (i) taillatigée taillavergée
(a) gentania (UVF 18)	(la) cohue-bohu (UVFf 14)	gente+ventania	cohue+tohu-bohu cohue+ruée foule+alیزé	<i>cohue-bohu</i> (ii) cohue-ruée foulalیزé
afluentemente (UVF 19)	accouramment (UVFf 15)	afluente+ fluentemente	accourir+couramment affluent+couramment affluent+aisément	<i>accouramment</i> (iii) affluamment afflaisément
labirintoar (UVF 19)	(se) labyrinthifierait (UVFf 15)	labirinto+toar/soar/ entoar	labyrinthe+mythifier labyrinthe+tonner labyrinthe+éclat	<i>labyrinthifier</i> (iv) labyrintonner (labyrinthonner) labyrintéclat (labyrinthéclat)

³⁹⁶ Quando os constituintes não são identificados, a proposta de tradução não corresponde a uma amálgama. Nas observações dar-se-á conta das opções de tradução.

³⁹⁷ As propostas das tradutoras, quando existem, estão em *italico* e correspondem ao primeiro exemplo da coluna da direita. As outras propostas correspondem a propostas por nós elaboradas e são apresentadas a negro por ordem de preferência. Para cada exemplo, apresentamos um máximo de duas propostas.

(a) administratriz (UVF 21)	(l') administratrice (UVFf 16)	administradora+ atriz (ou embaixatriz)	administratrice+actrice administratrice+artiste	(v) administratrice administartiste
desconformidades (UVF 26)	ces non conformités (UVFf 22)	desconforto+ conformidade	inconfort+conformité incommode+harmonie	inconformité inharmonie
sobrelevar (UVF 27)	supporter (UVFf 23)	sobre+elevar	sur+dépasser sur+élever	(vi) surdépasser surélever
atrapalhaço (UVF 29)	un pitrempêtré (UVFf 26)	atrapalhado+palhaço	pitre+empêtré	<i>pitrempêtré</i>
suspiração (UVF 30)	soupir (UVFf 26)	suspiro+respiração	soupir+respiration murmure+respiration	soupiration murmuration
uma desmeretriz (UVF 31)	ces dépéripatétiennes. (UVFf 28)	desmerecer+meretriz	dépérir+ péripatétiennne prostituée+préjudice peripapéticiennne+perte	<i>dépéripatétiennne</i> (vii) prostijudice péripaperte
outras nenhumarias. (UVF 31)	autres riens. (UVFf 28)	nenhuma+ninharia	vétille+bagatelle futilité+bagatelle	vétitelle futagatelle
enlvidecer (UVF 31)	pâlir (UVFf 28)	empalidecer+lívido	livide+ blêmir blême+bleuâtre	livlêmir blêmeuâtre
emoldourada (UVF 34)	avait encadrée. (UVFf 31)	emoldurar+dourada	encadré+doré cage+doré	encadorée cagedorée

maisculino (UVF 34)	majusculin. (UVFf 31) (adj)	maiúsculo+masculino	majuscule+masculin	<i>majusculin</i>
aquelas ocavidades (UVF 37)	ces concavités (UVFf 34)	oco+cavidade	convité+vidé creux+cavité	concavidés creucavités
esbugalhavam (UVF 38)	s'écarquillaient (UVFf 34)	esbugalhar+olhar	écarquiller+ciller émiétter+ciller	écarciller émiettiller
cancromida (UVF 41)	cancerrongée (UVFf 37)	cancro+carcomida	cancer+rongée	<i>cancerrongée</i>
languçava (UVF 41)	observais (UVFf 37)	lânguido+aguçar	languide+aiguiser langoureux+affûter	languiser langoufûter
Temporina (UVF 41)	Temporina (UVFf 38)	tempo+lamparina	temps+reverbère temps+lanterne	Temperbère Tempterne
num desfarrapo (UVF 42)	déchifonné (UVFf 39)	desfeito+farrapo	défait+chiffonné défait+chiffon défait+guenillé	<i>déchifonnée</i> (viii) déchiffon déguenillé
mautrapilho (UVF 42)	mal guenillé (UVFf 39)	mau+maltrapilho	mal+guenillé mal+haillon	malguenillé malhaillon
dactilogravavam (UVF 48)	dactylogravaient (UVFf 42)	dactilografar+gravar	dactylographier+graver	<i>dactylograver</i>
uma desilusionista (UVF 49)	un désillusionniste. (UVFf 44)	desilusão+ilusionista	désillusion+illusionniste	<i>désillusionniste</i>
a sua moribundição (UVF 50)	moribondissante (UVFf 44)	moribundo +maldição	moribond+bondissant moribond+maudissant	<i>moribondissante</i> moribaudissant

			moribond+malédiction	moribondiction
o desencontro (UVF 51)	le contrecoup (UVFf 46)	desencontro+ encontro	malheur+heurt saccader+coup	malheur saccacoup
o barco-irís . (UVF 52)	le canot barque-en-ciel . (UVFf 47)	barco+arco-íris	barque+arc-en-ciel	<i>barque-en-ciel</i> barc-en-ciel
ondarilhando (UVF 52)	ondoyant (UVFf 47)	onda+andarilhar	flottant+ondoyant ondoyer+flotter	flottandoyant ondoyotter
a crepitação (UVF 52)	crépissait (UVFf 47)	crepitação+pintar	crépitation+teinter crépiter+pigeonner	crépeinter crépigeonner
Sulpício (UVF 52 e 138)	Sulpício (UVFf 47)	Sulpício+suplício (nome)		Sulpplice (ix)
um desqualificado (UVF 54)	quel disqualifié . (UVFf 49)	desqualificado+ qualquer	disqualifié+quelconque disqualifié+quelconque	disquelcalifié disconqualifié
esgazelado (UVF 55)	efflanqué (UVFf 50)	escanzelado+gazela	rachitif+chétif chétif+atrofié	rachitif chétrofié
cabritroteava (UVF 70)	cabritrottait (UVFf 66)	cabrito+trotear	cabri+trotter	<i>cabritrotter</i>
apalpita (UVF 79)	tu palpites (UVFf 73)	apalpar+palpar	attoucher+vaciller affliger+frissonner	attouchiller afflissonner
pensageiro (UVF 79)	pensagé (UVFf 73)	pensativo+mensageiro (passageiro)	penser+messenger (passager)	<i>pensagé</i> (x) pensager
emparvecidos (UVF 83)	hébétés (UVFf 76)	embrutecido+parvo Analogia:	troublé+hébété	<i>troubhébété</i> (xi) troublébété

		entorpecido+parvo		
desajeitoso. (UVF 88)	malhabile (UVFf 81)	desjeitado+jeitoso	inhabile+avisé désastre+avisé	inhabilavisé désastravisé
predispronto (UVF 88)	prêt, disposé (UVFf 81)	predisposto+pronto	prédisposé+prêt prêt+disposé	prédisprêt prêtposé
arrependente (UVF 89)	penaud (UVFf 82)	arrependido+pendente	repenti+penaud repenti+constrit	repentenaud repentrit
esbafurado (UVF 89)	le souffle coupé (UVFf 82)	esbaforido+furado	haletant+troué pantelant+piqué	haletroué panteliqué
um chamarisco (UVF 93)	un appeau (UVFf 85)	chamariz+isco	appât+hameçon risque+appeau	appâmeçon riscappeau
contratemporal (UVF 93)	contretemps orageux. (UVFf 85)	contratempo+temporal	contretemps+orageux contretemps+temporel	controrageux contreporel
se pespregar (UVF 94)	se clouer (UVFf 87)	pespegar+pregar	clouer+clouter clouer+convaincre	clouclouter clouvaincre
à cobra-cega (UVF 94)	à chat perché? (UVFf 87)	cobra+cabra-cega	serpent-maillard boa+colin-maillard	(xii) serpent-maillard boa-maillard
o trombiricalho (UVF 95)	la tige (UVFf 87)	tromba+penduricalho	trompe+tige trombe+verge trombe+tige	trompige tromberge
belzeburro (UVF)	belzébête. (UVFf 90)	belbezur+burro	belzébur+bête	<i>belzébête</i>

98)				
os excelenciosos cumprimentos (UVF 99)	mes excellentueux respects. (UVFf 91)	excelência+ respeitosos	excellent+ respectueux	<i>excellentueux</i>
pedinchorão (UVF 103)	pleurnichard (UVFf 93)	pedinte+chorão	mendiant+pleurnichard clochard+pleurnichard	mendichard clochichard
artimanhoso (UVF 108)	artificieux (UVFf 99)	artimanha+manhoso	maléfice+artificieux artifice+malificieux	malificieux articieux
precauteloso (UVF 114)	précautionneux (UVFf 104)	precavido+cauteloso	précaution+	<i>précautionneux</i>
entrexistências (UVF 114)	entrexistences (UVFf 105)	entre+existência	entre+existence	<i>entrexistence</i>
subservil (UVF 123)	subservile (UVFf 111)	subserviente+servil	subservience+servile	<i>subservile</i>
um balbulício (UVF 125)	un murmuretumulte (UVFf 113)	balbuciar+rebulício	murmure+tumulte	<i>murmuretumulte</i>
lunático (UVF 126)	lunautiquement (UVFf 115)	lunático+nautico	lunatique+nautique nautiquement	<i>lunautiquement</i>
reiclinado (UVF 136)	un roi affaissé (UVFf 123)	rei+inclindo	roi+incliné roi+affalé	roicliné roiffalé
Sulpício... (UVF 138 e 52)	Sulpício... (UVFf 124)	Sulpício+suplício (nome)		Sulpplice
arrelampejado (UVF 139)	foudroyé (UVFf 125)	arregalar+relampejar	éclairer+tonner foudre+tonner	éclairtonner foudronner
se atabaralhou (UVF 139)	s' embredouilla (UVFf 126)	atabalhoar+baralhar	embrouyer+ bredouiller	<i>embredouiller</i>

divorciados (UVF 144)	de rester désunis (UVFf 131)	divorciado+torcido	divorcé+désuni diviser+désuni	divorsunis divisuni
miloculares. (UVF 155)	Ce sont les anges qui sont les témoins milloculaires. (UVFf 139)	mil+ocular		<i>milloculaire</i>
ziguezangado (UVF 158)	zigzagacé (UVFf 143)	ziguezague+zangado	ziguezague+agacé	<i>zigzagacé</i>
outroísmos (UVF 164)	autruisme (UVFf 147)	outro+altruísmo truismo	autre+altruisme	<i>autruisme</i>
iluminados (UVF 167)	illunés (UVFf 150)	iluminado+lúa	illuminé+luné	<i>illuné</i>
um trejeitoso (UVF 174)	en grimacier (UVFf 154)	trejeito+jeitoso	grimace+astucieux grimace+habile	grimacieux grimabile
pequenidades (UVF 183)	petitesses (UVFf 161)	pequeno+idade	petit+âge minuscule+âge	petitâge minusculâge
arfalhudo (UVF 184)	haletait (UVFf 163)	arfar+farfalhudo	faraud+farfadet farfelu+haletant	faraudet farfaletant
estampifado (UVF 185)	détonant (UVFf 163)	estampado+ espatifado	abîmé+endommagé cabossé+détruit	abîmmagé cabotruit
espatifurado (UVF 185)	avait crevé (UVFf 164)	espatifado+furado	accidenté+creuvé heurté+troué	accicreuvé heurtroué
esparramorto (UVF 215)	cadavrépandu (UVFf 190)	esparramado+morto	cadavre+répandu	<i>cadavrépandu</i>

suspirosa (UVF 215)	gémissante (UVFf 190)	suspirar+pirosa	plainte+rustre sourir+plainte	plaintrustre soupiplainte
as infernezas (UVF 219)	des enfermités (UVFf 193)	inferno+profundeza	enfer+infirmité	<i>enfermité</i>
se boquiabria (UVF 219)	se bouchebéfiait (UVFf 194)	boquiaberta+abrir	bouche+béfier	<i>bouchebéfier</i>
gelatinhoso (UVF 220)	gluant (UVFf 194)	gelatina+tinioso	sirupeux+gluant hideux+glauque	sirugluant hidaque
esvoava (UVF 222)	volait (UVFf 197)	esvoaçar+voar	voler+voleter voler+flotter	volvoleter volflotter
nuveado (UVF 223)	nuage (UVFf 198)	nuvem+ enevoadado	nuage+nébuleux nuage+embruiné	nuabuleux nuabruiné

Quadro nº 39 – Amálgamas e exercício da criatividade

5.1.2 Observações³⁹⁸

(i) *Atropilada – déchiqueue-tée*

O trabalho de tradução respeita o processo criativo do autor. A tradutora optou por uma amálgama. A hifenização pretende romper com a proximidade fonética entre *déchiquetée* e *déchiqueuetée* (ou *déchiqueutée*) que poria em causa o processo criativo. É sempre possível apresentar novas propostas, mas a solução apresentada pela tradutora preenche a sua função, tanto criativa como semântica.

Para o trabalho criativo, constituímos uma lista de sinónimos³⁹⁹ para os dois constituintes que formam a amálgama e de seguida procedeu-se a um trabalho de fusão criativa. Assim, para *atropilada*, poder-se-ia, chegar, por exemplo, às seguintes propostas, que apresentamos por ordem de preferência:

Taillatigée

Taillavergée

(ii) *Gentania – cohue-bohu*

A proposta selecionada para *gentania* representa uma amálgama e ilustra, de novo, o processo criativo. A tradutora escolheu dois constituintes *cohue* e *tohu-bohu*⁴⁰⁰ e preserva o sentido no processo de fusão dos dois constituintes. *Cohue* designa a multidão e *tohu-bohu* a confusão ou a desordem. Este último sentido é arcaico, no entanto, denota o trabalho de pesquisa e de escolha, fundamentais em tradução.

(iii) *Afluentemente – accouramment*

Em francês existe a palavra *affluent* para o curso de água mas a palavra *fluentemente* não existe sob a forma gráfica correspondente em francês, *i.e.*, não pode ser traduzida literalmente, mas por – *couramment*, *aisément*, *facilement*, para preservar

³⁹⁸ Cada item das observações está identificado no quadro nº 39 – Amálgamas e exercício da criatividade.

³⁹⁹ A título de exemplo, para *déchiqueter*: arracher, déchirer, dilacérer, lacérer, taillader, tailler; para *queue*: membre, tige, verge, zigounette, robinet.

⁴⁰⁰ *Tohu-bohu* é definido em *Le Petit Robert* (2565) por “traduction de la locution hébraïque *tohou vabohou* «informe et vide»”. O significado de “desordem ou de confusão” aparece no dicionário como um significado arcaico (*vieilli*).

o significado inscrito no texto de ‘falar fluentemente uma língua’⁴⁰¹. Ao selecionar um desses exemplos, ou a amálgama produzida pela tradutora, existe uma perda considerável que não tem em conta a ideia de ‘percurso’ e de ‘encontro’ que a ausência da palavra ‘affluent’ anula. A amálgama da tradução privilegia, consciente ou inconscientemente, as seguintes palavras: *accourir* e *couramment*.

Assim, propomos a preservação da palavra *afluente*, tornando-a visível para poder ser processada pelo leitor:

affluamment

afflaisément

(iv) *Labirintoar – labyrinthifier*

O parágrafo em que se encontra inserida a palavra *labirintoar* remete-nos para vozes, ruídos ou sons que se encontram condensados na palavra à direita da amálgama, que poderá ser – *toar*, *soar* ou mesmo *entoar*. Os sons espalham-se pela página (19) e as palavras participam na propagação dos sons.

A amálgama em francês, embora interessante do ponto de vista da fusão, perde, quanto a nós, o campo semântico do ruído que nos parece necessário recuperar. Os exemplos que propomos baseiam-se nesse princípio:

labyrinthonner (labyrinthonner)

labyrinthéclat (labyrinthéclat)

(v) *Administratriz*⁴⁰² – *administratrice*

Administratriz é uma amálgama, constituída por dois constituintes que sugere o quadro nº 39, a forma convencional que existe é *administradora*. Na tradução, a tradutora optou por selecionar a forma-padrão. A nova palavra em português torna-se mais expressiva em relação à personagem que lhe deu origem. Ora vejamos.

A *administratriz*, “Dona Ermelinda, a respetiva do administrador” (UVF 21), a “Primeira Dama” (UVF 21), “com portes de rainha” (UVF 21), é uma personagem descrita com ironia e humor por MC. É uma personagem que representa um papel, logo

⁴⁰¹ A citação do texto (UVF 19) é a seguinte: “Não é você que fala afluente as outras línguas?”.

⁴⁰² Para a discussão em torno das palavras *administradora/administratriz*, cf. “Embaixadora / embaixatriz, mais uma vez”, <http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=5117>, consultado a 15 de julho de 2014.

uma atriz da representação social e que destaca, de forma exagerada, as aparências. Existe aqui, quanto a nós, um jogo irônico entre administradora, embaixatriz e atriz e é o contexto que confere à personagem e ao seu papel um ar cômico e ridículo.

Será possível preservar, em francês, a expressividade apresentada no parágrafo anterior? Acreditamos que sim. O trabalho de tradução resume-se a tentativas e experiências de tradução. A utilização da estratégia da literalização seria uma possibilidade: *administratrice+actrice*, teria como resultado *administratrice*. Do nosso trabalho, resultam as seguintes propostas:

administratrice

administartiste

(vi) *Sobrelevar – supporter*

Neste caso, a tradução não tem em conta a tradução da amálgama, mas a tradução que resulta da interpretação da situação. Não questionamos esta opção. No entanto, perde-se, mais uma vez, a expressividade contida em português, *i.e.*, a comicidade da situação, e que a palavra *sobrelevar* tende a reforçar.

surdépasser

surélever

(vii) *Desmeretriz – déperipatéticienne*

O trabalho criativo é idêntico nas duas palavras. A estratégia de tradução corresponde a um decalque do original. No entanto, a nossa crítica recai sobre o significado⁴⁰³ e o comprimento da palavra. Comprimento esse que pode comprometer a leitura e o processamento da palavra. Propomos:

prostijudice

péripaperte

⁴⁰³ A palavra *déperipatéticienne* remete para significados que não se encontram na palavra original. Cf., por exemplo, Aristóteles e o ato de passear, “peripatein” designa “passear”. Aristóteles ensinava passeando.

(viii) *Desfarrapo – déchiffonné*

As duas palavras obedecem a uma formação aparentemente idêntica. No entanto a palavra portuguesa é uma palavra nova, criativa, enquanto a palavra francesa é uma palavra atestada na língua francesa, o que lhe retira o carácter criativo. Assim, seleccionámos as seguintes propostas:

déchiffon

déguenillé

(ix) *Sulplício – Sulpício*

Sulplício, é um nome próprio de origem latina (*Sulpicius*); suplício tem como sinónimos: martírio, tormento, tortura, castigo, entre outros. A proximidade fonológica entre os dois constitui um par de parónimos, aproximando-se de uma espécie de metátese, pela deslocação (embora, neste caso, ocorra uma duplicação do fonema) do “l”.

A personagem miacoutiana, *Sulplício*⁴⁰⁴, pai do narrador e tradutor de Tizangara, condensa em si “todos os outros”, como ele próprio diz “- Aprenda uma coisa, filho. Na nossa terra, um homem é os outros todos” e falará “pela voz dos outros” (UVF 144). *Sulplício*, que pendurava os ossos para dormir⁴⁰⁵, representa a tortura que se verifica no contacto com o estrangeiro, com o outro, o colonizador, revivendo o passado e o sofrimento ocorrido ao longo da sua vida, como a corda “que lhe roubava o sangue das mãos” e onde Ermelinda, a esposa do chefe, “juntou a maldade à maldade: espalhou sal nas cordas” (UVF 142).

Assim sendo, o nome de *Sulplício* transporta as suas histórias, os suplícios da vida, as memórias das torturas. Para este exemplo, e por aquilo que acabámos de referir, a amálgama em tradução deveria preservar a relação entre Sulpício e suplício. Propomos o mesmo exercício criativo:

Sulpplice (Sulpice+supplice)

⁴⁰⁴ Cf. Capítulos 4 e 12.

⁴⁰⁵ “Vou lá fora pendurar os ossos” diz Sulpício, “como se lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços” (UVF 135).

(x) *Pensageiro – pensagé*

A amálgama *pensageiro* surge no primeiro discurso do administrador no contexto seguinte (UVF 79):

“Devia dar a possibilidade ao corpo, encher-me na rebuçadura dela. Contudo, fiquei pensageiro, oco, distante.”

A amálgama tanto pode responder, do ponto de vista formal, à fusão de *pensar/pensativo+passageiro* como de *pensar/pensativo+mensageiro*. Esta ambiguidade aparente só poderá encontrar resposta no próprio contexto. Neste caso, o contexto permite-nos inferir que o significado se prende com as noções de distância, de viagem, de movimento. Mas, como já referimos no capítulo 4 sobre a análise das amálgamas, é o contexto que determina a escolha dos constituintes. Assim, a palavra *passageiro* surge como a escolha mais apropriada para este contexto. Em francês, a tradutora propõe *pensagé* (“Cependant je suis reste pensagé, vide, distant.”, (UVFf 73)), que resultaria, como em português dos mesmos constituintes. No entanto, a ortografia selecionada levanta problemas:

Penser+messenger/passager – pensager

A ortografia escolhida introduz na amálgama uma outra ambiguidade, privilegiando a relação entre os constituintes *penser+âgé*, o que acarreta, do nosso ponto de vista, um problema de interpretação. A nossa proposta manteria a grafia de *pensager*.

(xi) *Emparvecidos – hébétés*

O contexto em que surge a amálgama *emparvecidos* tem em contexto próximo o adjetivo *entorpecido*, como podemos observar na transcrição dada:

“Os dois homens fitavam além parede, olhar entorpecido. Ficaram assim, emparvecidos, longos minutos.” (UVF 83)

A construção da amálgama pode, por analogia, retomar o modelo do adjetivo anterior e responder a uma construção do tipo:

embrutecido+parvo

ou, por analogia com *entorpecido*: *entorpecido+parvo*

A análise da amálgama remeteu-nos para outra amálgama que surge em outras obras (TS 56, VF 83 e 148) que é *atarantonto*. Os contextos levaram-nos a concluir que estamos perante lexemas com um significado muito próximo. Assim, pareceu-nos pertinente escolher para o contexto em análise a amálgama *troublhébéte*, já proposta por uma tradutora em obras traduzidas anteriormente. Sugerimos que na fusão de *trouble+hébéte*, se retire o “h”. A forma final seria – *troublébéte*.

(xii) *Cobra-cega – chat perché*

“Jogar à cabra-cega”, jogo infantil tradicional, tem como correspondente em francês “jeu du Colin-maillard”. MC (UVF 94) propõe *cobra-cega*, junção de *cobra* e de *cabra-cega*, para se referir ao sexo que ficou suspenso numa ventoinha pendurada no teto. O sexo masculino, por substituição metonímica, torna-se cobra, e o jogo selecionado adensa os mistérios que envolvem os acontecimentos relatados no livro.

A tradutora francesa escolheu a expressão-padrão “jouer à chat perché” que remete para um sentido especializado no âmbito da geologia e refere os blocos (pedra, cimento) suspensos no ar, preservando apenas um dos significados.

As propostas que sugerimos constroem-se, como em português, com o jogo francês equivalente – “le jeu du Colin-maillard” e com sinónimos de *cobra*:

serpent-maillard
boa-maillard

5.2 Experiência 2 – Tradução de fraseologias

Como para as amálgamas, e pelas mesmas razões apresentadas na introdução às amálgamas, *O Último Voo do Flamingo* foi o texto escolhido.

No *corpus*, a seleção das fraseologias obedeceu aos seguintes critérios:

- As fraseologias identificadas como provérbios, ditos e afins integram o *corpus*;
- Das fraseologias-padrão foram selecionadas algumas, de acordo com as estratégias de tradução utilizadas pela tradutora;
- As fraseologias desconstruídas no original fazem parte integrante do *corpus*.

Os três critérios acima enumerados permitem-nos ter um *corpus* diversificado e discutir, depois do exercício de tradução, as estratégias adotadas. Por outro lado, interessa-nos que a experiência de tradução de fraseologias recaia mais especificamente sobre as fraseologias desconstruídas, na medida em que explicitam o processo criativo do autor e do tradutor no exercício de tradução.

O texto UVF é rico em ditos e provérbios “populares”⁴⁰⁶, associados ao lugar e ao povo de Tizangara, cidade imaginária de Moçambique. O autor identifica-os como “ditos” ou “provérbios” de Tizangara. Não nos foi possível atestar a maior parte desses ditos, pelas razões que foram apresentadas no início deste texto e que se prendem com a falta de recursos lexicográficos para o português de Moçambique.

Estas fraseologias que apresentam uma forma proverbial são traduzidas literalmente, não recorrendo a formas-padrão da língua francesa. Esta opção legitima a observação de Berman (1985) sobre a tradução dos provérbios ou expressões proverbiais e o privilégio do uso da estratégia da tradução literal, *i.e.*, da “letra” na tradução desse tipo de estruturas.

No quadro nº 40 as propostas de tradução que construímos estão a negro na última coluna.

⁴⁰⁶ As palavras **dito** e **provérbio**, nesse contexto, estão a negro. Acreditamos que alguns destes ditos e provérbios, mais especificamente os que constituem epígrafes de capítulos, nascem da força criativa de Mia Couto, oferecendo-nos elementos para a construção das dimensões temporais e históricas da cidade imaginária de Tizangara, lugar onde decorre a ação do livro.

5.2.1 Tradução de fraseologias

<p style="text-align: center;"><i>O Último Voo do Flamingo</i></p> <p style="text-align: center;">Experiência 2 – Tradução de fraseologias</p>				
Fraseologia MC - contexto	Fraseologia MC e Fraseologia original ()	Tradução F. - contexto	Comentários	Propostas de tradução (a negro)
Certo é o dito : se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la. UVF 17	Se a agulha cai no poço muitos espreitam, mas poucos descem a buscá-la	Comme dit le proverbe : si une aiguille tombe dans un puits, nombreux sont ceux qui regardent mais peu descendent la chercher. UVFf 13	Dito/proverbe : tradução literal	Dito/proverbe
E contra factos tudo são argumentos. UVF 17	Contra factos tudo são argumentos (contra factos não há argumentos)	Et contre les faits, tous les arguments sont bons. UVFf 13	Contre un fait il n'est point d'arguties Contre un fait il n'existe pas d'argument	(i) Et contre les faits tout est argutie/argument
O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo. UVF 19	O burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo	L'âne en compagnie du lion ne salue déjà plus le cheval. UVFf 15	L'âne en compagnie du lion ne salue déjà plus le cheval	Tradução literal
E repetia o ditado : cabrito come onde está amarrado. UVF 20	Cabrito come onde está amarrado	Et il répétait le proverbe : le chevreau mange là où il est attaché. UVFf 16	Ditado/proverbe : tradução literal	Ditado/proverbe
O que não pode florir no momento certo	O que não pode florir no momento certo	Ce qui ne peut fleurir u bon moment finit par exploser plus	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit

acaba explodindo depois. (outro dito de Tizangara) UVF 23	acaba explodindo depois	tard. (autre dit de Tizangara) UVFf 21		
Peito mais arredondado que o pombo em arrasto de asa. UVF 25	Em arrasto de asa (Arrastar a asa a alguém)	Le torse plus bombé qu'un pigeon faisant sa cour. UVFf 22	Faire la cour (forma-padrão)	(ii) Le torse plus bombé qu'un pigeon jetant son grain. Le torse plus bombé qu'un pigeon roucoulant.
Os estrangeiros comprimiam as máquinas fotográficas de encontro à barriga, não fosse o diabo destecê-las. UVF 28	Não fosse o diabo destecê-las (Não vá o diabo tecê-las)	les étrangers nerveux serraient leurs appareils photos contre leur ventre de peur que le diable ne les détache. UVFf 24	Tradução literal Il ne faut pas tenter le diable Jouer avec le feu	les étrangers serraient leurs appareils photos contre leur ventre de peur que le diable ne soit tenté.
O administrador, entretanto, deu de caras com a minha pessoa e me ordenou. UVF 30	Dar de caras	L'administrateur, entre-temps, tomba nez à nez avec ma personne et m'ordonna. UVFf 26	Tomber nez-à-nez	Equivalência (expressões-padrão nas duas línguas)
Atrapalhado, o ministro meteu os dedos pelas mãos, demorando a parar a fanfarra. UVF 33	Meter os dedos pelas mãos (Meter os pés pelas mãos)	Confus, le ministre, ses doigts à la place des mains, tarda à arrêter la fanfare. UVFf 30	être rouge de confusion, N'avoir ni queue ni tête Mettre les pieds dans le plat	(iii) Confus, le ministre mit le plat dans les pieds et tarda à arrêter la fanfare.
Saudade de um tempo? Tenho saudades é de não haver tempo.		Saudade d'un temps ? J'ai plutôt la saudade qu'il n'y ait pas de temps.	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit

(Dito de Tizangara) UVF 35		(dit de Tizangara) UVFf 33		
Mudam-se os tempos, desnuda-se as vontades. (i) UVF 38	Mudam-se os tempos, desnuda-se as vontades (Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades)	Les temps changent, les envies se mettent à nu. UVFf 34	Literalidade	(iv) Changent les temps, se dénudent les désirs. ou Les temps changent, les vérités se dénudent.
Minha mãe me lia por dedos tortos. UVF 48	Ler alguém por dedos tortos (Deus escreve direito por linhas tortas)	Ma mère me lisait au moyen de ses doigts tordus. UVFf 42	Literalidade (Dieu écrit droit avec des lignes courbes)	(v) Ma mère me lisait droit avec ses doigts courbes.
Eu acorreria e ela, finalmente, me havia de conhecer, olhos em olhos. UVF 50	Olhos em olhos (Olhos nos olhos)	J'accourrai et, les yeux dans les yeux, elle finirait par me connaître. UVFf 44	les yeux dans les yeux	J'accourrai et, les yeux face aux yeux, elle finirait par me connaître.
Chegado à vila acorri num bater de pestana. UVF 50	Num bater de pestana (Num abrir e fechar de olhos)	Arrivé au village, j'accouru en un battement de cils. UVFf 45	Literalidade En un clin d'œil En un tour de main Sur le pouce D'un seul jet	Arrivé au village, j'accouru en un battement d'œil. ou Arrivé au village, j'accouru en un clin de cils.
Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a ponte fino. UVF 51	A ponte fino (Passar a pente fino)	Notre peuple ne vit pas sans s'occuper de ceux passés de l'autre côté au crible du couchant. UVFf 46	Literalidade Passer au peigne fin passer au crible	(vi) Notre peuple ne vit pas sans s'occuper de ceux de l'autre côté, passés au crible fin. ou

				Notre peuple ne vit pas sans s'occuper de ceux de l'haut-delà, passés par la finesse du peigne.
Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem mais que um cego. (Provérbio de Tizangara) UVF 57	Uns sabem e não acreditam. Esses não chegam nunca a ver. Outros não sabem e acreditam. Esses não vêem mais que um cego	Ceux qui savent sans croire Ne parviennent jamais à voir. ceux qui croient sans le savoir Ne voient pas plus qu'un aveugle. (proverbe de Tizangara) UVFf 53	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
O homem ficou com a boca na nuca. UVF 60	Ficar com a boca na nuca (ficar com a cara à banda)	L'homme en resta avec la bouche dans la nuque. UVFf 54	Littéralité (Rester le bec dans l'eau ; Rester coi ; rester la bouche grande ouverte ; Rester bouche bée)	L'homme en resta la bouche grande ouverte dans la nuque. ou L'homme en resta le bec dans la profondeur des eaux.
O italiano passava ao oitenta sem parar no oito. UVF 62	Passar ao oitenta sem parar no oito (Nem oito nem oitenta)	L'Italien passait à quatre-vingt sans s'arrêter au huit. UVFf 56	Ni trop ni trop peu De la mesure en toute chose.	(vii) L'Italien allait au trop sans s'arrêter au peu.
Pois eu juro que nem com um dedo lhe	Não tocar nem com um dedo	Eh bien, je jure que je ne l'ai pas touchée d'un doigt.	Tradução literal (ne pas toucher qqc du	Eh bien, je jure que je ne l'ai pas touchée du bout du

toquei. UVF 71		UVFf 66	doigt (ne pas le voir clairement))	doigt.
É por isso que os refugiados vivem há meses acampados nas redondezas da administração dando ares de sua desgraça. UVF 77	Dar ares da sua desgraça (Dar o ar de sua graça)	C'est pour ça que les réfugiés campent depuis des mois dans les alentours de l'administration lui donnant des airs de disgrâce. UVFf 71	Tradução literal	Tradução literal
Veja os modos dela responder, taco no taco. UVF 79	Taco no taco (Taco a taco)	Voyez sa manière de répondre, du tac-au-tac. UVFf 73	Du tac-au-tac	Voyez sa manière de répondre, le tac dans le tac. Voyez sa manière de répondre, tac-dans-le-tac
Vou interromper este relatório, motivo de me estar a subir a temperatura. Só de lembrar me ferver os líquidos. UVF 79	Subir a temperatura Ferver os líquidos (ferver em pouca água)	Je vais interrompre ce rapport au motif que la température de mon sang monte. Rien que de me rappeler, mes humeurs se mettent à bouillir. UVFf 74	Sentir la chaleur monter Sentir le sang bouillir dans les veines	(viii) Je vais interrompre ce rapport, je sens la chaleur monter. Rien que de me rappeler, le liquide bout dans mes veines.
Espalham aí que dou donativo de corpo, faço de graça com os que não podem pagar. UVF 84	Dar donativo de corpo	On colporte que je fais don de mon corps, gratuitement avec ceux qui ne peuvent pas payer. UVFf 76	Faire don de son corps (remete para a doação de órgãos) Offrir son corps Donner son corps	(ix) On ébruite que j'offre mon corps gratuitement à ceux qui ne peuvent pas payer. On ébruite que je fais offrande de mon corps, gratuitement avec ceux qui ne peuvent pas payer.

Mas tudo isso nem passa de conversa afilhada. UVF 84	Conversa afilhada (Língua afiada/conversa fiada)	Mais tout ça ne s'apparente qu'à du bla-bla. UVFf 76	Du bla-bla (Avoir la langue bien pendue ; Ne pas avoir la langue dans sa poche)	Mais tout cela ressemble à une conversation bien pendue. Mais tout cela ressemble à une conversation bien effilochée.
O senhor há-de ouvir por aí mais mexe-língua que barulho de folha pisada. UVF 84	Mexe-língua (Ter a língua afiada)	Vous entendrez dans le coin plus de langues bien pendues que de bruits de feuilles écrasées. UVFf 76	Langues bien pendues (Avoir la langue bien pendue)	(x) Vous entendrez dans le coin plus de langues vipérines que de bruits de feuilles écrasées.
Quem conhece a sujidade do mundo é o caracol que trepa a parede. Mais ninguém. UVF 84	Quem conhece a sujidade do mundo é o caracol que trepa a parede	C'est l'escargot qui grimpe sur le mur qui connaît la saleté du mur. Personne d'autre. UVFf 77	Tradução literal	Tradução literal
Chupanga não encadeava palavra. UVF 88	Não encadear palavra	Chupanga ne parvenait pas à aligner deux mots. UVFf 82	Ne pas aligner deux mots (expressão convencional)	Chupanga ne parvenait pas à enchaîner deux mots.
O macaco ficou maluco de espreitar atrás do espelho. (Provérbio) UVF 91	O macaco ficou maluco de espreitar atrás do espelho	Le singe est devenu fou à force de regarder derrière le miroir. (proverbe) UVFf 85	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
O senhor pode-me acusar, tenho as costas	Ter as costas largas	Monsieur peut m'accuser. J'ai le dos large comme la tortue.	Avoir le dos large	Equivalência

largas como a tartaruga. UVF 94		UVFf 86	(equivalência)	
O pendurico não despegava, suspenso na ilusão de estar vivo. Jogava à cobra-cega? UVF 94	Jogar à cobra-cega (Jogar à cabra-cega)	La pendeloque ne se décollait pas, suspendu à l'illusion d'être vivante. Elle jouait à chat perché? UVFf 87	Jouer à chat perché	(xi) La pendeloque ne se décollait pas, suspendu à l'illusion d'être vivante. Elle jouait à serpent perché? ou La pendeloque ne se décollait pas, suspendu à l'illusion d'être vivante. Elle jouait à serpent- maillard?
Quando acordei me apalpei, da cabeça aos pés. UVF 96	Da cabeça aos pés (Dos pés à cabeça)	Quand je me suis réveillé, je me suis tâté de la tête aux pieds. UVFf 89	De la tête aux pieds	Quand je me suis réveillé, je me suis tâté des pieds à la tête.
Ermelinda nega, peremptória: quem não chora não come. UVF 97	Quem não chora não come (Quem chora seu mal espanta)	Péremptoire, Ermelinda nie: celui qui ne pleure pas ne mange pas. UVFf 89	Tradução literal	Tradução literal
Felizmente, mudaram as coisas, estamos a abrir os olhos, vingarmos das magrezas. UVF 98	Abrir os olhos	Heureusement les choses ont changé, nous ouvrons les yeux pour nous venger des vaches maigres. UVFf 91	Ouvrir les yeux	Heureusement les choses ont changé, nous ouvrons bien les yeux, nous nous vengerons des vaches maigres.

O cão lambe as feridas? ou é já a morte, por via da chaga que beija o cachorro na boca. (Dito de Tizangara) UVF 101	O cão lambe as feridas? ou é já a morte, por via da chaga que beija o cachorro na boca	Le chien lèche ses blessures? ou est-ce déjà la mort qui depuis la plaie, embrasse le chien sur la bouche. (dit de Tizangara) UVFf 93	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit
As memórias eram tão presentes e cheirosas, que ela já dava o dito pelo feito. UVF 105	Dar o dito pelo feito (Dar o dito pelo não dito)	Les souvenirs étaient si présents et si parfumés qu’il tenait déjà le dit pour le fait. UVFf 95	Tenir le dit pour fait	Les souvenirs étaient si présents et si parfumés qu’il tenait déjà sa parole pour vraie.
Chupanga tinha um novelo na garganta, custou-lhe desatar a conversa. UVF 108	Ter um novelo na garganta (Ter un nó na garganta)	Chupanga avait un nœud dans la gorge, il lui fut difficile de se lancer. UVFf 98	Avoir un nœud dans la gorge	(xii) Chupanga avait une pelote dans la gorge, il lui fut difficile de dénouer la conversation.
No dizer de Chupanga, meu pai vivia em nação de bicho, era um tipo levado da broca, todo artimanhoso. UVF 108	Ser levado da broca (Ser levado da breca)	Au dire de Chupanga, mon père habitait une nation animale, il était viscéralement retors, artificieux. UVFf 99	Être retors (Être un sac à malices)	(xiii) Au dire de Chupanga, mon père habitait une nation animale, il était un panier à malices, malificieux.
Não segui o cuidado : a verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos. UVF 109	A verdade tem perna comprida e pisa por caminhos mentirosos	Il ignorait l’avertissement : la vérité a la jambe longue et empreinte des chemins mensongers. UVFf 100	O cuidado/ l’avertissement : tradução literal	O cuidado/ l’avertissement
A verdade foge de	A verdade foge de	La vérité s’échappe de trop de	tradução literal	Tradução literal

muito a pergunta. UVF 110	muito a pergunta	questions. UVFf 100		
Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados. (Crença de Tizangara)		Les faits ne sont authentiques qu'après avoir été inventés. (croyance de Tizangara)	Crença/croyance : literalidade	Crença/croyance
Estremeci de medo: não saltara eu da boca da quizumba para entrar na boca do leão? UVF 113	Entrar na boca do leão (Estar na boca do lobo)	Je tremblais de peur: n'aurais-je pas sauté de la bouche de l'hyène pour pénétrer dans la gorge du lion? UVFf 104	Pénétrer dans la gorge du lion	Je tremblais de peur: n'aurais-je pas sauté de la bouche de l'hyène pour pénétrer dans la bouche du lion?
Aqueles que nos comandavam, em Tizangara, engordavam a espelhos vistos. UVF 114	A espelhos vistos (A olhos vistos)	Ceux qui nous dirigeaient à Tizangara engraisaient à vue d'œil. UVFf 104	À vue d'œil	Ceux qui nous dirigeaient à Tizangara engraisaient à vue de miroir.
As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão. (Provérbio africano) UVF 121	As ruínas de uma nação começam no lar do pequeno cidadão	les ruines d'une nation commencent dans le foyer du petit citoyen. (proverbe africain) UVFf 111	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
Não conhece o ditado : morcego faz sombra é no tecto? UVF 124	Morcego faz sombra é no tecto	Tu ne connais pas le dicton : c'est au plafond que la chauve-souris fait de l'ombre? UVFf 112	Ditado/dicton : tradução literal	Ditado/dicton
Melhor seria eu calar-	Calar-se com os seus	Il valait mieux que je parle à	Parler à son bonnet	(xiv)

me com os meus botões. UVF 124	botões (Falar para os seus botões)	mon bonnet. UVFf 112		Il valait mieux que je me taise à mon bonnet.
O homem que estava sempre indisposto parecia agora estar na sétima quinta. UVF 126	Estar na sua sétima quinta (Estar nas suas sete quintas)	Cet homme qui était toujours souffrant semblait maintenant au septième ciel. UVFf 114	Être au septième ciel (Être aux anges ; sauter de joie)	Cet homme qui était toujours souffrant semblait maintenant revenu des anges.
Até Deus me intimidou. São alma com carne. UVF 130	Ser alma com carne (Ser unha e carne)	Même Dieu m’a intimidé. Ceux-là sont faits d’âme et de chair. UVFf 118	Être fait d’âme et de chair (S’entendre comme larrons en foire)	Même Dieu m’a intimidé. Ceux-là sont de vrais fripons de foire.
Nesta terra as perdas são sempre maiores que os prejuízos. UVF 130	As perdas são sempre maiores que os prejuízos (As perdas são sempre maiores que os ganhos)	Sur cette terre, les pertes sont toujours plus grandes que les préjudices. UVFf 119	tradução literal	Tradução literal
Queres saber onde está o gato? Pois procura no canto mais quente. (Provérbio) UVF 133	Queres saber onde está o gato? Pois procura no canto mais quente	Tu veux savoir où est le chat? Eh bien, cherche dans le coin le plus chaud. (proverbe) UVFf 121	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
Se queres ver de noite passa pelos olhos a água onde o gato lavou os olhos. (Dito de Tizangara) UVF 133	Se queres ver de noite passa pelos olhos a água onde o gato lavou os olhos	Si tu veux voir la nuit, passe sur les yeux l’eau dans laquelle le chat s’est lavé les yeux. (dit de Tizangara) UVFf 121	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit

Já antes ele nos estranhava com os seus devaneios. Vivía à razão de juras. UVF 135	Viver à razão de juras (Ter a cabeça à razão de juro)	Déjà auparavant, il nous surprenait par ses disparitions. Il vivait à raison de serments. UVFf 122	Tradução literal Vivre à raison de serments (Avoir la tête à l'envers ; Ne savoir où donner de la tête)	(xv) Déjà auparavant, il nous surprenait par ses rêveries. Il vivait la tête renversée.
O homem se afoga é nas águas calmas UVF 137	Afogar-se nas águas calmas (Afogar-se em pouca água)	Ce sont dans des eaux calmes que l'homme se noie. UVFf 124	Tradução literal Faire une tempête dans un verre d'eau	L'homme se noie dans un verre sans eau. L'homme fait une tempête dans un verre sans eau.
Por que metia o nariz em assuntos que não chamavam ninguém? UVF 137	Meter o nariz em assuntos que não chamavam ninguém (Meter o nariz onde não é chamado)	Pourquoi mettais-je mon nez dans des affaires qui ne regardaient personne? UVFf 124	Tradução literal	Tradução literal
Dizia conhecer os modos deles, dos brancos. Chegavam com falas doces. UVF 137	Falas doces (Falinhas mansas)	Il disait connaître leurs manières à eux, les Blancs. Ils arrivaient avec des paroles mielleuses. UVFf 124	Paroles mielleuses	Il disait connaître leurs manières à eux, les Blancs. Ils arrivaient avec des petits mots mielleux.
Me insultava a min por servir os mesmos que o haviam arruinado. Ao italiano por se intrometer na alma alheia. UVF 139	Intrometer-se na alma alheia (Meter-se na vida alheia; Meter-se onde não é chamado)	Il m'insultait, moi, parce que je servais ceux-là mêmes qui l'avaient ruiné ; l'Italien parce qu'il s'introduisait dans l'âme d'autrui. UVFf 126	S'introduire dans l'âme d'autrui (Casser du sucre sur le dos de qqn)	(xvi) Il m'insultait, moi, parce que je servais ceux-là mêmes qui l'avaient ruiné ; l'Italien parce qu'il cassait du sucre dans l'âme d'autrui.
Mas ele, se houvesse de	Dos pés aos cabelos	Mais lui, s'il devait être l'un	Des pieds aux cheveux	Mais lui, s'il devait être

ser um deles, seria mesmo, completo, dos pés aos cabelos. UVF 139	(Dos pés à cabeça)	d'eux, il le serait vraiment, complet des pieds aux cheveux. UVFf 126	(De la tête aux pieds)	l'un d'eux, il le serait vraiment, complet des cheveux aux pieds.
Sofri racismos, engoli saliva de sapo. UVF 140	Engolir saliva de sapo (Engolir sapos vivos)	J'ai souffert des racismes, j'ai avalé de la bave de crapaud. UVFf 127	Avaler la bave de crapaud (En faire tout un fromage ; En faire toute une maladie)	J'ai souffert des racismes, j'ai avalé tout un fromage.
Virou-se o feitiço de encontro ao feiticeiro. UVF 142	Virar-se o feitiço de encontro ao feiticeiro (Virar-se o feitiço contra o feiticeiro)	Le sort se retourna contre le sorcier. UVFf 129	Le sort se retourna contre le sorcier (Ce qui vient du diable retourne au diable)	Le sort se retourna contre le diable.
A vida é um beijo doce em boca amarga. (Depoimento) UVF 145		La vie est un baiser sucré sur une bouche amère. (témoignage) UVFf 133	Depoimento/témoignage : tradução literal	(xvii) Depoimento/témoignage La vie est un baiser doux sur une bouche amère. cf. UVF 157 e UVFf 141
O feiticeiro já não lhe daria ouvidos. UVF 150	Não dar ouvidos	Le sorcier ne lui prêterait plus d'oreille. UVFf 136	Ne plus prêter l'oreille	Le sorcier ne lui prêterait plus l'oreille.
É o cão vadio que encontra o velho osso. (Provérbio) UVF 155	É o cão vadio que encontra o velho osso	C'est le chien errant qui trouve le vieil os. (proverbe) UVFf 139	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
Não ando por aí a meter a moca no trombone. UVF 155	Meter a moca no trombone (Pôr a boca no	Je ne suis pas là à mettre mon manche dans le trombone. UVFf 139	Mettre le manche dans le trombone (Crier sur les toits)	Je ne suis pas là à crier sur les terrasses.

	trombone)			
A vida é um beijo doce em boca amarga. UVF 157	A vida é um beijo doce em boca amarga	La vie est un doux baiser sur une bouche amère. UVFf 141	Tradução literal cf. 145 e 133	La vie est un baiser doux sur une bouche amère. cf. UVF 145 e UVFf 133
Não estou a desarmar em esperto. UVF 157	Desarmar em esperto (Armar-se em esperto)	Je ne joue pas au plus malin. UVFf 141	Jouer au plus malin	Je ne déjoue pas au plus malin.
A fulana, coitada, tem o juízo roto. UVF 158	Ter o juízo roto (Não ter juízo)	La bonne femme, la pauvre, a la raison trouée. UVFf 143	La raison trouée (Ne pas avoir toute sa tête; ne pas avoir toute sa raison; ne pas avoir inventé le fil à couper le beurre)	La pauvre femme n'a pas inventer le fil à partager le beurre. ou La pauvre femme a la tête en bouillie.
Quem voa depois da morte? É a folha da árvore. (Dito de Tizangara) (UVF 161)	Quem voa depois da morte? É a folha da árvore	Qu'est-ce qui s'envole après la mort ? La feuille de l'arbre. (dit de Tizangara) UVFf 145	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit Qui s'envole après la mort ? La feuille de l'arbre.
A urina de um homem sempre cai perto dele. (Provérbio) UVF 169	A urina de um homem sempre cai perto dele	L'urine de l'homme retombe toujours près de lui. (proverbe) UVFf 151	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
Ou pode ser um caso comigo, envolvimento mal resolvido: amor com amor se paga UVF 172	Amor com amor se paga	Ou peut-être à cause de son histoire avec moi, une liaison mal terminée. De celles où l'amour s'éteint avec l'amour. UVFf 152	L'amour s'éteint avec l'amour (L'amitié se paie de la même monnaie ; L'amitié	Ou peut-être à cause de notre histoire, une liaison mal terminée. De celles où l'amour se paie de la même monnaie.

			ne se paie que par l'amitié ; payer en monnaie de singe)	ou Ou peut-être à cause de notre histoire, une liaison mal terminée. De celles où l'amour se paie en monnaie de singe.
Que eu sei e que desfaço de contas que não há provas. UVF 172	Desfazer de conta (Fazer de conta)	Je le sais et défais semblant qu'il n'y a pas de preuves. UVFf 152	Faire semblant/défaire semblant Equivalência e criatividade	Equivalência e criatividade
Os vulgares trazem feridas nas costas, os chefes as trazem na testa. UVF 172	Os vulgares trazem feridas nas costas, os chefes as trazem na testa	Les vulgaires portent leurs blessures dans leur dos, les chefs sur leur front. UVFf 152	Tradução literal (vulgar/vulgaire)	Les hommes communs portent leurs blessures dans leur dos, les chefs sur leur front.
Lhe digo por descargo de inconsciência: me converti num trejeitoso. UVF 174	Descargo de inconsciência (Descargo de consciência)	Je vous le dit par acquis d'inconscience: je me suis converti en grimacier. UVFf 154	Acquis d'inconscience (par acquit de conscience)	(xviii) Je vous le dit par acquit d'inconscience: je me suis converti en grimacieux.
Estou escrevendo torto por linhas direitas, me desculpe os atrevimentos. UVF 175	Escrever torto por linhas direitas (Escrever direito por linhas tortas)	J'écris de travers sur des lignes droites, pardonnez mes audaces. UVFf 155	Écrire de travers sur des lignes droites (Dieu écrit droit avec des lignes courbes)	(xix) J'écris en courbes sur des lignes droites, pardonnez mes audaces.
E quer saber a maior? Foi meu dito, meu desfeito. UVF 175	Meu dito, meu desfeito (Dito e feito)	Et vous voulez savoir la meilleure? Aussitôt dit, aussitôt défait. UVFf 155	Aussitôt dit, aussitôt défait	Equivalência e criatividade

O tipo esfarelou-se todinho, nem poeira dele sobrou, lavado seja Deus. UVF 175	Lavado seja Deus (Louvado seja Deus)	Le type s'est désagréé tout entier, sans laisser de poussière. Dieu soit lavé. UVFf 155	Dieu soit lavé (Dieu soit loué)	Equivalência e criatividade
Eu o espicacei: ia desistir, baixar as mãos da obra? UVF 179	Baixar as mãos da obra (Deitar as mãos à obra)	Je le titillai: il allait baisser les bras, abandonner l'ouvrage? UVF 157	Expressões-padrão : Baisser les bras Abandonner l'ouvrage Mettre la main à la pâte	(xx) Il allait abandonner, baisser la main de la pâte?
Ou como se diz aqui : o burro come espinhos com a sua língua suave. UVF 181	o burro come espinhos com a sua língua suave	Ou, comme on dit ici : l'âne mange des épines avec sa langue toute douce. UVFf 160	Como se diz aqui/comme on dit ici : tradução literal	Dito/dit
A sabedoria do branco mede-se pela pressa com que responde. UVF 184	A sabedoria do branco mede-se pela pressa com que responde	La sagesse du Blanc se mesure à la hâte avec laquelle il répond. UVFf 162	Tradução literal	Tradução literal
Quem veste o hipopótamo é a escuridão. (Provérbio) UVF 195	Quem veste o hipopótamo é a escuridão	C'est l'obscurité qui habille l'hippopotame. (proverbe) UVFf 171	Provérbio/proverbe : tradução literal	Provérbio/proverbe
A cinza voa, mas o fogo é que tem asa. (Dito de Tizangara) UVF 205	A cinza voa, mas o fogo é que tem asa	La cendre vole, mais c'est le feu qui a des ailes. (dit de Tizanzara) UVFf 181	Dito/dit : tradução literal	Dito/dit
Isto é assim mesmo:	Vaca sem cauda não	C'est exactement la même	Tradução literal	Tradução literal

vaca sem cauda não enxota-moscas. UVF 222	enxota-moscas	chose: une vache sans queue ne chasse pas les mouches. UVFf 197		
---	---------------	---	--	--

Quadro nº 40 – Fraseologia e exercício da criatividade

5.2.1 Observações

- (i) E contra factos tudo são argumentos/ Et contre les faits, tous les arguments sont bons.

A expressão original “Contra factos não há argumentos” vem do latim – *Contra factum non datur argumentum*. Em francês, a expressão é usada em latim nos textos jurídicos, ou numa das traduções seguintes : *Contre un fait il n'est point d'arguties* ou *Contre un fait il n'existe point d'argument*.

Assim, para a tradução da expressão desconstruída optámos por operar a desconstrução a partir das traduções francesas existentes.

- (ii) Peito mais arredondado que o pombo em arrasto de asa/ Le torse plus bombé qu'un pigeon faisant sa cour

A desconstrução da expressão “arrastar a asa”, caracteriza o pombo e ao mesmo tempo a sua escolha preserva um mesmo campo lexical através da relação entre o pombo e a asa. A proposta de tradução em francês perde essa relação lexical. A expressão-padrão escolhida, “faire la cour”, remete para um traço mais humano. No entanto, a mesma expressão tem como sinónimos “roucouler” e “jeter du grain”. As propostas que apresentamos pretendem guardar a relação lexical:

«Le torse plus bombé qu'un pigeon jetant son grain.»

«Le torse plus bombé qu'un pigeon roucoulant.»

As duas propostas dão conta do significado da expressão original. A primeira preserva a fraseologia, a segunda seleciona um sinónimo não fraseológico, mas que se adequa à situação em causa.

- (iii) Atrapalhado, o ministro meteu os dedos pelas mãos, demorando a parar a fanfarra./ Confus, le ministre, ses doigts à la place des mains, tarde à arrêter la fanfare.

Neste caso, temos a expressão-padrão, “meter os pés pelas mãos”, que é desconstruída formalmente através de uma substituição paradigmática, mantendo a relação com o corpo humano, os “pés” transformam-se em “dedos”. A desconstrução cria uma nova expressividade, ativando um duplo significado, dado que o significado da

expressão-padrão é ativado, e, por sua vez, ativa o significado da nova expressão construída, “meter os dedos pelas mãos”, para acentuar ainda mais a ideia de confusão associada à personagem do ministro. A preservação da desconstrução tem assim um papel importante e deveria manter-se. Propomos que se utilize a expressão-padrão francesa “mettre les pieds dans le plat” e se inverta a ordem dos lexemas nominais de forma a criar ainda mais confusão na personagem. O resultado poderia ser:

«Confus, le ministre mis le plat dans les pieds et tarda à arrêter la fanfare.»

- (iv) Mudam-se os tempos, desnudam-se as vontades/ Les temps changent, les envies se mettent à nu

A expressão remete para um soneto de Luís de Camões⁴⁰⁷ cuja primeira estrofe é a seguinte:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o Mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

O trabalho do tradutor deveria fazer sentir esta filiação ao autor, recorrendo, por exemplo a uma tradução para francês do mesmo poema, caso exista, ou criar uma relação com a fuga do tempo. A título de exemplo, recordamos o filme de André Téchiné de 2004, *Les Temps qui changent*, que poderia criar uma intertextualidade para o leitor da língua-alvo.

Como tradução, sugerimos duas propostas:

«Changent les temps et changent les désirs»

«Les temps changent, les volontés changent»

- (v) Minha mãe me lia por dedos tortos. / Ma mère me lisait au moyen de ses doigts tordus.⁴⁰⁸

A citação que serve de pano de fundo à expressão de Mia Couto é “Deus escreve direito por linhas tortas”, que passa por vários processos de transformação:

⁴⁰⁷ O primeiro verso foi retomado por José Mário Branco para o título do seu primeiro álbum, gravado em Paris em 1971.

⁴⁰⁸ Cf. a observação (xviii). A mesma expressão original é reescrita de forma diferente.

Ler direito por linhas tortas/Ler por linhas tortas/Ler por dedos tortos

As transformações do enunciado de origem ilustram omissões e substituições paradigmáticas.

A citação existe também em francês, associada a Paul Claudel, referida como sendo uma tradução do português, mas existe já como uma forma atestada:

“Dieu écrit droit avec des lignes courbes.”

Assim sendo, esta expressão poderia, e deveria ter servido de base para a desconstrução a operar em tradução.

- (vi) Nossa gente não vive sem tratar os do lado de lá, passados a poente fino/
Notre peuple ne vit pas sans s’occuper de ceux passés de l’autre côté au
crible du couchant.

Este é mais um caso de desconstrução. A expressão-padrão “passar tudo a pente fino” é reescrita em “passados a poente fino”. Cria-se aqui uma relação de quase paronímia entre “pente” e “poente” e, ao mesmo tempo, preserva-se a relação entre os “do lado de lá” e o “poente”. A criatividade permite uma leitura mais rica e dinâmica, feita de relações entre as palavras e expressões.

Neste caso, a tradutora optou por uma tradução criativa e criou uma expansão, a expressão “passer au crible”. Apresentam-se mais duas propostas de tradução, mas como outras sugestões possíveis:

« Notre peuple ne vit pas sans s’occuper de ceux de l’autre côté, passés au crible
fin. »

« Notre peuple ne vit pas sans s’occuper de ceux de l’haut-delà, passés par la
finesse du peigne. »

- (vii) O italiano passava o oitenta sem parar no oito./ L’Italien passait à quatre-
vingt sans s’arrêter au huit.

O leitor-fonte reconhece a expressão “nem oito nem oitenta” e interpreta este enunciado com base no significado da expressão. A tradução literal proposta em francês leva o leitor a interpretar literalmente o enunciado. A escolha de uma fraseologia equivalente “ni trop ni trop peu” permitiria preservar o significado da expressão original.

Sugerimos a seguinte solução:

« L’Italien allait au trop sans s’arrêter au peu. »

- (viii) Vou interromper este relatório, motivo de me estar a subir a temperatura. Só de lembrar me fervem os líquidos./ Je vais interrompre ce rapport au motif que la température de mon sang monte, rien que de me rappeler, mes humeurs se mettent à bouillir.

Para este exemplo, optámos por escolher a expressão francesa “sentir le sang bouillir dans les veines” para guardar o significado do enunciado em português e ao mesmo tempo manter o verbo “ferver” (bouillir).

«Je vais interrompre ce rapport, je sens la chaleur monter. Rien que de me rappeler, le liquide bout dans mes veines.»

- (ix) Espalham aí que dou donativo de corpo, faço de graça com os que não podem pagar./ On colporte que je fais don de mon corps, gratuitement avec ceux qui ne peuvent pas payer.

A expressão “faire don de son corps” remete para a doação de órgãos e não será a melhor solução neste contexto. Assim, propõem-se os dois exemplos seguintes:

«On ébruite que j’offre mon corps...»

«On ébruite que je fais offrande de mon corps...»

- (x) O senhor há-de ouvir por aí mais mexe-língua que barulho de folha pisada/ Vous entendrez dans le coin plus de langues bien pendues que de bruits de feuilles écrasées.

Este exemplo é um exemplo interessante de tradução. A desconstrução também se opera na língua francesa através da substituição do verbo (“entendre”) e da alteração morfológica (expressão original é – “Avoir la langue bien pendue”). Permite-nos ainda afirmar que o processo de criatividade, dada as diferenças existentes entre as línguas de trabalho, será diferente de língua para língua. No entanto, sabendo que a desconstrução fraseológica é uma das características da língua de MC, o tradutor deve ter isso em atenção, de modo a criar no texto-alvo efeitos semelhantes junto do leitor-alvo.

- (xi) O pendurico não despegava, suspenso na ilusão de estar vivo. Jogava à cobra-cega? / La pendeloque ne se décollait pas, suspendue à l'illusion d'être vivante. Elle jouait à chat perché?

O lexema *cobra-cega* foi discutido no início deste capítulo e resulta da fusão dos constituintes *cobra+cabra-cega*. E, em tradução, propôs-se para o francês uma amálgama que mantivesse a literalidade dos lexemas em português, recuperando o jogo tradicional *colin-maillard* e *serpent* para *cobra*. Na tradução do enunciado, manteve-se a relação entre o verbo jogar e o próprio jogo, como em português.

«Elle jouait à serpent-maillard?»

- (xii) Chupanga tinha um novelo na garganta, custou-lhe desatar a conversa. / Chupanga avait un nœud dans la gorge, il lui fut difficile de se lancer.

A tradutora optou, neste exemplo, por utilizar uma expressão-padrão, “avoir un nœud dans la gorge”, sem ter em conta a criatividade existente na expressão em português. A mesma expressão existe em português, “ter um nó na garganta” e o “nó” transforma-se em “novelo”, hiperbolizando a dificuldade em falar. De notar também, a relação semântica entre “nó”, “novelo” e “desatar” que se perde na tradução. Sugerimos:

«Chupanga avait une pelote dans la gorge, il lui fut difficile de dénouer la conversation.»

- (xiii) No dizer de Chupanga, meu pai vivia em nação de bicho, era um tipo levado da broca, todo artimanhoso. / Au dire de Chupanga, mon père habitait une nation animale, il était viscéralement retors.

A proposta que sugerimos não preserva o jogo criativo entre “breca” e “broca”, mas tentámos criar um outro jogo entre “malices” e a amálgama “malificieux”, que surge como proposta à amálgama “artimanhoso”. É um jogo de compensação da energia do texto, deslocando a criatividade para um outro momento do enunciado.

«Au dire de Chupanga, mon père habitait une nation animale, il était un panier à malices, malificieux.»

- (xiv) Melhor seria eu calar-me com os meus botões. / Il valait mieux que je parle à mon bonnet.

“Falar com os seus botões” transforma-se em “calar-me com os meus botões”, *i.e.*, falar para si próprio ou não falar para ninguém, nem consigo próprio, na expressão criativa. “Parler à son bonnet” é a expressão-padrão do francês e para realçar o significado que MC quer introduzir na expressão, propõe-se a seguinte formulação:

«Il valait mieux que je me taise à mon bonnet»

- (xv) Já antes ele nos estranhava com os seus devaneios. Vivia à razão de juras./Déjà auparavant, il nous surprenait pas ses disparitions. Il vivait à raison de serments.

A expressão “andar com a cabeça à razão de juras” aplica-se muito bem ao pai do tradutor de Tizangara. A personagem dizia que “se libertava do esqueleto para melhor dormir” e o tradutor fala “das mentiras” e dos “devaneios” (UVF 135) da personagem. Assim, a ideia da perturbação caracteriza a personagem e mantém-se ainda que a expressão seja reescrita e “juros” transforma-se em “juras”, que estabelece uma forte ligação com “devaneios”. A proposta que apresentamos tenta preservar a ideia da perturbação transformando, também em francês, a expressão original – “avoir la tête à l’envers”.

«Déjà auparavant, il nous surprenait par ses rêveries. Il vivait la tête renversée.»

- (xvi) Me insultava a mim por servir os mesmos que o haviam arruinado. Ao italiano por se intrometer na alma alheia. / Il m’insultait, moi, parce que je servais ceux-là mêmes qui l’avaient ruiné; l’Italien parce qu’il s’introduisait dans l’âme d’autrui.

A tradução que propomos parte da releitura da expressão “meter-se na vida alheia” e da pesquisa elaborada na língua francesa. Na expressão “casser du sucre sur le dos de quelqu’un” guarda-se o significado da expressão original. Jogando com “a alma”, operou-se também uma alteração paradigmática e manteve-se “âme” na expressão reescrita.

«L’Italien parce qu’il cassait du sucre dans l’âme d’autrui»

- (xvii) A vida é um beijo doce em boca amarga (UVF 145 e 157) / La vie est un baiser sucré sur une bouche amère (UVF 133) / La vie est un doux baiser sur une bouche amère (UVF 141)

Esta fraseologia surge como epígrafe ao capítulo 13º, identificada como um depoimento do feiticeiro, e aparece depois no corpo do texto do capítulo 14º que tem por título “Fala do feiticeiro Andorinho”, correspondendo ao depoimento do feiticeiro, informação antecipada no capítulo anterior. Sendo assim, sugere-se, por uma questão de coerência interna do texto, que se preserve a mesma fraseologia.

Qualquer uma das propostas seria possível. Todavia, optámos por manter o adjetivo a seguir ao nome, respeitando a escolha do autor, por causa do ritmo do enunciado e valor do adjetivo:

«La vie est un baiser doux sur une bouche amère.»

- (xviii) Lhe digo por descargo de inconsciência: me converti num trejeitoso. / Je vous le dit par acquit d’inconscience: je me suis converti en grimacier.

Neste exemplo assinalamos uma violação, que acreditamos ser involuntária, da expressão-padrão: a locução “par acquit de conscience” não existe e a sua forma é “par acquit de conscience”. O trabalho do tradutor exige dele um conhecimento perfeito da língua-fonte e da língua-alvo. As leituras desempenham um papel fulcral em tradução.

«Je vous le dit par acquit d’inconscience: je me suis converti en grimacieux.»

- (xix) Estou escrevendo torto por linhas direitas, me desculpe os atrevimentos. / J’écris de travers sur des lignes droites, pardonnez-moi mes audaces.⁴⁰⁹

A expressão “escrever direito por linhas tortas” é reescrita em “escrever torto por linhas direitas” com uma inversão dos adjetivos. Em francês existe a expressão “Dieu écrit droit avec des lignes courbes”, que nos permitia elaborar o mesmo tipo de inversão.

⁴⁰⁹ Cf. a observação (v).

«J'ecris en courbes sur des lignes droites, pardonnez-moi mes audaces»

(xx) Eu o espicacei: ia desistir, baixar as mãos à obra? / Je le titillai: il allait baisser les bras, abandonner l'ouvrage?

Neste exemplo reconhecemos a expressão “deitar as mãos à obra”. No francês existe uma expressão equivalente “mettre la main à la pâte”. O trabalho do tradutor é de tentar reconstruir o processo criativo do autor, de maneira a preservar o sentido. Na proposta que registamos de seguida, optou-se por seguir de perto o autor, reescrevendo em parte a expressão original.

«Il allait abandonner, baisser la main de la pâte?»

5.3 Experiência 3 – Tradução de dois textos integrais

Como referimos na introdução a este capítulo, a escolha recaiu sobre dois textos curtos de MC. A escolha dos textos foi motivada pelo grau de dificuldade que aparentavam, em termos de criatividade linguística. Seleccionámos textos que respondessem ao desafio da criatividade e que fossem também para nós um desafio.

Apresentamos de seguida um resumo das etapas do experiência de tradução:

- Escolha dos textos: um conto de *Contos do Nascer da terra*, “A menina sem palavra” e uma crónica “Escrevências desinventosas” do livro *Cronicando*.
- A leitura dos textos. Entenda-se por leitura, o exercício de leitura, pois cada texto foi lido diversas vezes e continuou a ser lido mesmo depois de iniciada a tradução. Esta primeira fase (não esqueçamos que, neste momento do trabalho, conhecemos uma grande parte da obra de Mia Couto e refletimos sobre a língua, trabalhámos sobre outros textos) baseia-se numa interpenetração entre o tradutor e o texto. Algumas perguntas vão aflorando à nossa mente e sugerimos que toda a informação seja anotada num diário de bordo que nos acompanhará até ao fim da tradução. O diário de bordo tem a particularidade de registar as diversas escolhas e decisões que tomamos num determinado momento, os esboços de tradução e permite uma interação no tempo e no espaço.
- O diário de bordo (como referimos no ponto anterior, o diário de bordo acompanha a leitura mas por razões que têm a ver com a linearidade do tempo e do processo de escrita registamo-lo agora) poder-se-ia comparar aos rascunhos ou tentativas de tradução, mas isso não daria conta da sua extrema importância.

- Recolha de criatividades e respetiva organização linguística. (o conhecimento das outras obras e a existência de outras recolhas elaboradas por tradutores pode ajudar nos casos em que a criatividade já tenha sido utilizada em outra obra ou texto. Cf. também os trabalhos lexicográficos⁴¹⁰ sobre a obra de MC).
- Trabalho comparativo, com as outras obras traduzidas por outros autores para uma homogeneização do trabalho de tradução.
- Construção de propostas de tradução. Analisados os exemplos existentes e a sua relação com os novos contextos em que surgem, o trabalho do tradutor deverá pressupor a criação de novas “brincadeiras” (no plural), para cada um dos contextos.
- Reflexão/pensamento sobre o texto. A constituição de um léxico de Mia Couto pressupõe um trabalho de reflexão sobre os textos, as propostas terão de ter em conta um contexto alargado, de forma a ter em conta o sentido do texto.
- Propõe-se a elaboração de um primeiro esboço da tradução. Experiência da tradução.
- Maturação da experiência de tradução. Revisão do texto.
- Controlo de qualidade da tradução
 - Revisão ortográfica (e/ou revisão técnica);

⁴¹⁰ Referimos a título de exemplo as obras de Fernanda Cavacas. Cf. na bibliografia Cavacas (1999, 2000a, 2000b e 2003) e sobretudo a obra de 1999, *Mia Couto : Brincadeira vocabular*.

- Revisão do texto por um leitor/tradutor experiente⁴¹¹;
- Revisão última do texto pelo seu tradutor;
- Tradução final do texto.

E, por fim, concluímos que, do nosso ponto de vista, o sucesso de uma tradução implica a existência de várias opções. O tradutor deve pesar (palavras, fraseologias, combinatórias, criatividades...) cada uma das suas escolhas e selecionar a que mais se adequa à situação na língua-alvo. Acreditamos que é a existência de soluções plurais que *obriga* o tradutor a refletir e ponderar o ato tradutivo. A liberdade de criação, ou, em sentido mais lato, a liberdade em tradução, pressupõe um exercício de reflexão.

A análise que nos propomos apresentar corresponde a uma pequena amostra ilustrativa do trabalho de análise realizado. Dar-se-á conta dos passos mais significativos. Uma descrição pormenorizada de todo o trabalho tornar-se-ia repetitiva para o leitor. Por essa razão, preferimos apresentar a análise sob forma de quadro e apenas mostrando os exemplos mais significativos. Da leitura do quadro decorrem algumas observações que são apresentadas logo a seguir e que pretendem tornar a leitura mais transparente.

⁴¹¹ Por “leitor/tradutor experiente” entendemos um “leitor/tradutor” que tenha experiência comprovada tanto na prática da tradução como na revisão de traduções. Não esqueçamos que a qualidade da tradução é imprescindível e que existem normas europeias de certificação da qualidade das traduções. Embora essas certificações não tenham diretamente a ver com o texto literário, é, no entanto, verdade que o conceito de “qualidade” interessa toda e qualquer tradução. Cf. a Norma Europeia de Qualidade para Serviços de Tradução – EN 15038:2006 e a Norma ISO 9001: 2008.
http://ec.europa.eu/translation/portuguese/guidelines/documents/styleguide_portuguese_dgt_pt.pdf.

5.3.1 Um conto: “A menina sem palavra”

5.3.1.1 Análise do conto

“A menina sem palavra” pertence à antologia de contos *Contos do Nascer da Terra* e o título é completado por uma informação entre parênteses (*Segunda história para Rita*). É uma história sobre as palavras e a sua ausência, sobre o amor e a amizade. A história pode ser resumida do seguinte modo:

Era uma vez uma menina que não dizia palavra. Não era muda, mas a língua que falava ninguém a percebia. Os pais queriam ajudar a menina. No final do dia, depois de o pai ter pedido à menina para falar, ela disse a palavra “mar”. Então o pai decidiu levá-la até ao mar. E lá foram os dois. Mas a menina não queria mais regressar, parecia ter ganho raízes junto ao mar. O pai lembrou-se de contar a história de uma menina que pediu ao pai para lhe trazer a lua e para isso tinha de atravessar o mar.

O pai da história pegou no astro, o mar abriu-se numa profunda fenda e o barco foi ao fundo. Nesse momento a menina gritou e o pai ficou sem ideias. A menina levantou-se e começou a andar para dentro do mar. O pai chamou-a. Ao longe viram uma fenda, igual à da história que o pai contou, mas esta fechou-se com o toque da mão da menina. A menina pegou na mão do seu pai e por fim falou e disse ao pai que tinha acabado a história que o pai tinha começado.

A menina e o pai nunca tinham saído do quarto.

De seguida propomo-nos resumir a análise efetuada deste conto, selecionando a informação que nos parece mais pertinente. Destacam-se, desde já, duas etapas fundamentais para o trabalho ou experiência de tradução: a leitura (dever-se-ia falar de “leituras”) que concentra o momento primordial da tradução. É através da leitura que se gera a interpenetração entre leitor/tradutor e o texto e que definirá, de seguida, a segunda fase, isto é, a análise propriamente dita.

A passagem da leitura à análise assenta num modelo interpretativo. A interpretação e a sua afinação são elementos orientadores das escolhas em tradução e definem a relação de fidelidade que se estabelecerá entre o texto e o tradutor.

“A menina sem palavra”				
P/L⁴¹²	original (P)	outras soluções (P) ou observações	soluções possíveis (F)	proposta final (F)
85	menina filha minha filha		Petite fillette petite fille ma fille	A escolha é feita em função do contexto.
85	sem palavra		sans parole ⁴¹³ ne disait mot qui avait perdu les mots sans les mots sans mots	ne disait mot
87/4	intransmixível	intransmissível mixar	intransmissible mixer	intransmixible
87/10	bela de encantar (voz)		belle enchanteresse envoûtante captivante ravissante	belle et envoûtante
87/12	afeição e aflição	aliteração de contrários	affection et affliction passion et peine attachement et abatement tendresse et tourment	affection et affliction
87/20	os olhos deslizaram ⁴¹⁴	deslizar, escorregar, desviar, resvalar	glisser, rouler, tourner, retourner, dérapar couler, ruisseller, s’écouler, se répandre, transvaser, verser	ruisseler
87/20	beijar a lágrima		embrasser, baiser	goûter ⁴¹⁵

⁴¹² P/L – as letras correspondem a P – página e L – linha.

⁴¹³ A literalização do enunciado de origem foi imediatamente afastada, visto que cria uma ambiguidade (poderia ser interpretado como “a menina que não tem palavra”). A mesma ambiguidade é possível em português e tal poderia justificar o uso da tradução literal. No entanto, enquanto tradutora, como a leitura não privilegiou a ambiguidade como construtora de sentido, optou-se por não manter a ambiguidade.

⁴¹⁴ Na análise confrontamo-nos com a importância de um determinado verbo num determinado contexto. A escolha do verbo “deslizar” prende-se, obrigatoriamente, com o enunciado seguinte, isto é, “a menina beijou a lágrima”. Assim, a tradução de “deslizar” pressupõe que se tenha em conta estas ligações, sem as quais a tradução não será possível.

⁴¹⁵ A escolha de “goûter” em vez de “embrasser” prende-se precisamente com o sentido, as emoções e as sensações que estão no texto de origem. A lágrima desliza pela cara e penetra na boca, sendo beijada

			goûter, savourer	goûter la larme
87/21	gostosear – gostoso+ear – deverbalização deadjetival provar		savoureux succulent délicat, délicieux, juteux, finesse	délicatesse ⁴¹⁶
87/23	espantar-se de boca e orelha		étonner abasourdir, ébahir, épater, sidérer	s’écarquiller de bouche et oreilles
88/1	apostos	apostos, habitação, casa	logement, maison, demeure, habitation, domicile	demeure
88/9	azulação	nominalização	bleuissement bleuissement bleuissement azur et azure *azarium	ébleuissement (mot-valise: éblouissement+ bleuissement)
88/10	interferir		interferer se mêler empiéter	empiéter
88/13	sem som nem tom	sem tom nem som – com uma inversão da ordem dos elementos	sans rime ni raison sans tambour ni trompette	sans raison ni rime
88/25	(decidir) as vias de facto	as vias de facto	prendre en main	prendre la chose en main
88/26	(peso) toneloso	adjetivação denominal	pesant, épais, écrasant, gros,	pesanteux
88/27	afloração		affleurer affleurement effleurer émerger	affloraion (mot-valise: affleurer+floraion)
88/28	quem sabe cala, quem não sabe fica calado?	quem cala consente	qui ne dit rien consent qui ne dit mot consent	qui sait ne dit rien, qui ne sait fait de même?
88/36	dozra do horizonte	linha do horizonte	pli, pliage ligne limite	ligne d’horizon
89/4	rebentamundo	amálgama rebenta+mundo	exploser, éclater, crever	éclatemonde
89/4	cintilhaçar	cintilar+estilhaçar	cintiller, éclater voler en éclat voler+éclater	voléclater

pelos lábios antes de entrar na boca e deixar aquela sensação de água do mar. A leveza do gesto que o autor quer transmitir não se liga com a escolha do verbo “embrasser” (pela própria etimologia da palavra – bras/braços – e a exteriorização dos afetos). Diria, de maneira muito simples, que beijar é mais intimista e “embrasser” mais exterior. Depois de uma reflexão, conduzida a partir da diferença entre “beijar “ e “embrasser”, chegámos à proposta de “goûter” que nos pareceu interessante para o contexto em análise.

⁴¹⁶ Depois de reflexão e experiência de tradução a versão final é “Ses yeux ont ruiselé. La petite a goûté la larme. Elle a senti la délicatesse de l’eau salée et elle a dit”. A tradução é um trabalho de experiências, de construção de significações, de leituras e releituras, é também um trabalho de tentativas. Isto mostra-nos que o trabalho de tradução é sempre um trabalho inacabado.

89/5	estrelinhações	estrelinha+cintilações	étoile+scintillation pétilllement+ étincelle+scintillation	étincellation
89/12	fenda funda	aliteração	fente profonde fente fluide fente fracassante	profonte fente fluide
89/17	perder fio e meada	perder o fio à meada	perdre le fil de fil en aiguille	perdre le fil et l'aiguille
89/22	temedroso	temer+medroso	craindre, redouter, trembler trembler+craintif	tremblantif
89/36	iluaminados ⁴¹⁷	lua+ilumindos	lune+illuminés lunemineuse illunés	illuneminés

Quadro nº 41 – “A menina sem palavra” – análise

Observações

- (i) A escolha de “demeure” em vez de “logement” prende-se com a escolha de “longeant la demeure”, tendo a ver, neste caso, com a proximidade de alguns fonemas entre “longeant” e “logement”.
- (ii) “Empiéter” sugere a ideia de “invadir” um espaço, de se apropriar desse espaço mas ao mesmo tempo de o usurpar. Esta ideia pareceu-nos interessante para o contexto, tendo em conta a representação dada pelo enunciado.
- (iii) Ao escolher a expressão “prendre les choses en main”, e para não repetirmos “as mãos”, optámos por transformar o enunciado seguinte, mantendo claro o mesmo sentido – “il l’a pris par les aisselles et l’a tiré”.
- (iv) Ao tomar a decisão de acrescentar mais um adjetivo, temos consciência da liberdade em que incorremos. No entanto, optámos por fazê-lo para preservar a leveza da escrita de Mia Couto e julgamos tê-lo conseguido com

⁴¹⁷ Em relação a *iluaminados* existe uma proposta de tradução em UVF 167 que é *illunés*. De forma consciente, e como já referimos, a proximidade de *illunés* com “luné” (“être bien ou mal luné”) levou-nos a procurar uma outra solução que não gerasse ambiguidade. Neste caso, a literalização ou a tradução “da letra” permitia, quanto a nós, preservar mais informação.

a expressão “une profonde fente fluide”, mantendo, do nosso ponto de visto, o sentido do enunciado original.

- (v) Embora existindo já traduções para a mesma amálgama – *lunemineuses* et *illunés* – optámos por criar uma nova amálgama – *illuneminés* – para ir ao encontro do processo criativo do autor e por a criação na língua de chegada se encaixar perfeitamente, tanto do ponto de vista estético como fonológico.

5.3.1.2 Tradução do conto

“La fillette ne disait mot”

(Deuxième histoire pour Rita)

La fillette ne disait mot. Aucune voyelle ne sortait, ses lèvres ne s’occupaient que de sons qui ne menaient à rien. C’était une langue à elle, un dialecte personnel et intransmissible? Bien que s’appliquant, les parents n’arrivaient à avoir perception de la fillette. Quand elle rappelait les mots elle oubliait la pensée. Quand elle construisait le raisonnement elle perdait l’idiome. Pourtant elle n’était pas muette. Elle parlait dans une langue qui n’existe pas dans l’humanité actuelle. Il y avait ceux qui pensaient qu’elle chantait. Disons-le, sa voix était belle et envoûtante. Même sans rien y comprendre les personnes restaient prisonnières de l’intonation. Et c’était si touchant qu’il y en avait toujours qui pleuraient.

Son père lui dédiait bien de l’affection et de l’affliction. Une nuit il serra ses petites mains et il implora, sûr qu’il ne parlait que pour lui.

- Parle avec moi, ma petite fille!

Ses yeux ruisselèrent. La petite goûta la larme. Elle savoura cette eau salée et elle dit:

- “Mer”

Le père s'écarquilla de bouche à oreille. Elle avait parlé? Il fit un bond et secoua les épaules de sa fille. "Tu vois, tu parles, elle parle, elle parle!" Il criait pour se faire entendre. "Elle a dit mer, elle a dit mer", répétait le père longuant la demeure. Des personnes de la famille accoururent, se penchèrent sur elle. Mais aucun son intelligible ne se fit entendre.

Le père ne voulait se résigner. Il réfléchit et encore à nouveau il réfléchit et élaborait un plan. Il amena sa fille là où il y avait la mer puis la mer derrière la mer. Si c'était le seul mot qu'elle avait articulé pendant toute sa vie alors ce serait dans la mer que se trouverait la raison de telle inhabilité.

La petite arriva à cet ébleuissement et son cœur s'affaiblit. Elle s'assit sur le sable, genoux empiétant dans le paysage. Et des larmes empiétant sur les genoux. Le monde qu'elle croyait infini était, en fin de compte, étroit? Elle resta ainsi se feignant pierre, sans raison ni rime. Le père lui demandait de revenir, il fallait retourner, la mer montait menaçante.

- Ma petite fille, il faut retourner.

Mais la petite fille était si immuable qu'on ne la dirait même pas statique. Ressemblant à l'aigle qui ne monte ni ne descend: tout simplement, elle se perd du sol. Toute la terre entre dans l'œil de l'aigle. Et la rétine de l'oiseau se transforme dans un ciel immense. Le père s'étonnait, mi fou: Pour quelle raison ma fille me rappelle l'aigle?

- Il faut y aller ma fille! Au quel cas les ondes vont nous avaler.

Le père tournait tout autour, se culpabilisant de l'état de la petite. Il dansait, chantait, sautait. Le tout pour la distraire. Puis, il décida de prendre la chose en main: il la prit par les aisselles et il la tira. Mais jamais il ne vit un poids aussi épais. La petite avait pris racine, affleurait de rochers?

Résigné et fatigué, il s'assit à côté d'elle. Qui sait ne dit rien, qui ne sait fait de même? La mer emplissait la nuit de silences, les vagues semblaient déjà se pelotonner sur le corps effrayé de l'homme. C'est quand il eut l'idée: sa fille ne pourrait être sauvée que par une histoire! Et sur place il lui en inventa une, que voici:

Il était une fois une petite fille qui demanda à son père d'aller lui chercher la lune. Le père prit un bateau et il rama loin vers le large. Quand il arriva à la ligne d'horizon il

se mit sur la pointe des rêves pour atteindre les hauteurs. Il tint bien l'astre avec les deux mains, avec des soins infinis. La planète était légère comme un ballon.

Quand il tira pour arracher ce fruit du ciel, un éclatemonde se fit entendre. La lune se cintila en mille étincellations. La mer s'hérissa, le bateau coula, avalé dans l'abîme. La plage se couvrit d'une nappe argentée. Des flocons de lune claire couvraient les étendues de sable. La fillette se mit à marcher à l'encontre de toutes les directions, vers là-bas et l'haut-delà, ramassant les morceaux lunaires. Elle regarda l'horizon et appela:

- Papa

Alors, s'ouvrit une profonde fente fluide, la blessure originelle de la terre elle-même. De ses lèvres se répandait du sang. L'eau saignait? Le sang se transformait en eau? C'était ainsi. Une fois.

Arrivé là, le père perdit voix et se tut. L'histoire avait perdu le fil et l'aiguille dans sa tête. Ou c'était plutôt le froid de l'eau qui couvrait déjà ses pieds à lui, les jambes de sa fille? Et lui, en désespoir:

- C'est maintenant, c'est jamais.

La petite fille, entre le temps, se leva et avança au dedans des vagues. Le père la suivit, tremblantif. Il vit sa fille pointer la mer. Alors il aperçut, dans toute l'étendue de l'océan, une profonde fente. Alors il entrevit, dans toute l'étendue de l'océan, une fissure fracassante. Le père s'étonna de l'inespérée fracture, miroir fantastique de l'histoire qu'il venait d'inventer. Une peur profonde lui surprit les entrailles. Ils disparaîtraient tous deux dans cet abîme?

- Ma fille, venez en arrière. Retardez-vous, ma fille, je vous en prie...

Plutôt que reculer la petite s'enfonça encore plus dans la mer. Après, elle s'arrêta et passa la main dans l'eau. La blessure liquide se ferma, instantanément. Et la mer se refit, unie. La petite retourna en arrière, donna la main à son père et il la conduisit de retour à la maison. En haut, tout en haut, la lune se reprenait.

- Vous avez vu papa? J'ai terminé votre histoire!

Et les deux, illuneminés, s'éteignirent dans la chambre d'où ils n'étaient jamais sortis.

5.3.2 Uma crónica: “Escrevências desinventosas”

5.3.2.1 Análise da crónica

Nesta crónica, MC reflete sobre a própria escrita e a sua ação sobre a língua. O autor distingue “invenção” de “criação”. Como afirma o autor, “a língua não se inventa, descobre-se” (C 163). O autor coloca no centro da discussão a sua relação à língua portuguesa e a necessidade de apropriação do português para transmitir as “outras” realidades do povo de Moçambique. Como afirma na entrevista dada a Brugioni (2009: Anexo 1, III), “é preciso que este português seja um português nosso, um português sentido como alguma coisa que confere alteridade aos moçambicanos em relação aos outros grupos que falam de uma outra maneira”. E é esse trabalho sobre a língua que MC vai interrogar na crónica que nos propomos analisar e traduzir.

Interessa-nos afirmar que nesta crónica, como o resume Brugioni (2009: 59), “Mia Couto salienta, de imediato, as potencialidades funcionais duma língua, as quais deixam em aberto um caminho de criação lexical e expressiva, sem parar de se basear nas regras e procedimentos de formação previstas e consentidas pelos parâmetros que configuram um idioma historicamente definido”, tal como demonstrámos no capítulo 3 sobre a análise da língua de MC.

Neste momento do trabalho, a incursão far-se-á na relação entre a língua e a tradução, ilustrando que o trabalho do tradutor é também uma experiência assente na descoberta e na interpenetração entre a palavra e o significado e não corresponde a um simples trabalho de reprodução de uma “invenção” decalcada do projeto criativo do autor.

Ao tradutor deverá interessar que as palavras “descobertas” se encaixem naturalmente na língua-alvo, de maneira a que o trabalho de tradução não surja como um simples exercício estético, de embelezamento da língua, que iria contrariar o processo criativo do autor. Como afirma o autor, “Eu não quero a fazer uma coisa bonitinha, eu não estou a fazer uma coisa bonitinha. Claro que quero fazer beleza mas esta beleza não resulta de uma operação cosmética na língua” (Brugioni, 2009: Anexo 1, IV).

Se, como diz o autor, “Estas vozes pedem uma outra maneira de falar e eu tenho de deixar entrar a rua na página escrita. E depois também por um certo gosto poético de

trabalhar o próprio instrumento da escrita e me ocupar da linguagem” (Brugioni, 2009: Anexo 1, II), então o papel do tradutor será de abrir a língua-alvo a essas “vozes” e de “trabalhar” essa outra língua, para que a escrita albergue os novos significados que emergem da escrita de MC.

Para não tornar a análise demasiado repetitiva, optámos por registar, como para o conto proposto anteriormente, no quadro abaixo transcrito alguns dos pontos da pesquisa feita e do percurso seguido.

	“Escrevências desinventosas”			
P/L	original (P)	outras soluções (P) ou observações	soluções possíveis (F)	proposta final (F)
163	escrevências	escrever+ experiência ou vivência	écriture, expérience écrivain+expérience	écrivence
163	desinventosas	inventivo+ engenhoso (e negação)	inventer ingénieux, inventif, habile inventif+ingénieux (suivi de négation) inventif+astucieux (suivi de négation)	invencieux, invencieuse desinvencieux, désinvencieuse (i)
163/1	predispronto	predispuesto+pronto	prédisposé+prêt	prédisprêt ou prêt-dispos (ii)
163/5	gramatical e dicionária (língua)			grammaticale et dictionnaire (langue)
163/6	(ordem) perguntosa			(ordre) demandeuse
163/8	(a palavra) descobre-se		se découvrir se dévoiler	(le mot) se dévoile
163/9	desesfeliz			
163/10	meter a mãe no assunto	meter a mão meter a mão na massa	mettre la main mettre la main dans la pâte	mettre la mère dans...
163/10	filho de língua		fils enfant	fils de langue
163/13	obeditoso (aos mandos)		obéissant+soumis	obéissoumis
163/13	(obeditoso) aos mandos	comandos	commendements ordres ordonnances règles	ordres

163/14	um obeditado	nominalização		(un) obéissoumis (un) obéicommiss (iii)
163/17	maiusculizar-se	maiuscula+izar verbalização denominal		majusculiser
163/19	(uma) insinuência	insinuar+reticência	insinuer+suspension interruption	insinuation
163/19	(escrita) penteada e engomada		coiffée et lisse/défroissée	une écriture démelée et lisse (iv)
163/21	(um) inventeiro			inventier (un)
163/22	(a) imagináutica			imaginautique
163/22	às duas por triz	às duas por três inesperadamente	d'un coup tout à coup subitement	
163/24	esperto em desperto			évolution en dévolution (v)
163/24	útil em futil			utile en futile
164/3	a linha certa			la ligne droite
164/3	a aresta medida			la dorsale mesurée
164/3	entijolar-se			se briqueter
164/4	(as) imaginescências		ornement, enjolivement, enjolivure, fioriture, guirlande	imagination+florescence imaginescence
164/5	voltar à língua fria	voltar à vaca fria	revenir à ses moutons repandre le fil	repandre le fil de la langue/repandre la langue au fil (vi)
164/8	devida direcção			
164/8	estrada civilizada			route civilisée
164/9	serenar os trânsitos			apaiser la circulation
164/9	intransitar as vias	in+transitar	Negação: in- ou des/dé- dé+circuler	décirculer
164/13	contribuições dispéscicas		éparse+ique	contributions éparsiques
164/16	postos de controlo			
164/16	vigilanciosos	vigilantes+ciosos	vigilants+soucieux	vigilancieux (vii)
164/20	falantes e escreventes			parlants et écrivants (viii)
164/21	o saco da gramática			le sac de la grammaire
164/24	arrogancioso	arrogante+cioso	arrogante+soucieux	arrogancieux
164/28	de alma inteira			de pleine âme

164/29	imagineiros			imaginiers (ix)
164/30	(postos) vigilentos		vigilant+lent	vigilent
164/31	“deter gente” e “detergente”		jogo de palavras com “lessiver la cervelle” e “lessive”	“lessiver la cervelle” “lessive” (x)
164/35	frigorificado		regeler frigorifier refroidir	frigorifié

Quadro nº 42 – “Escrições desinventosas” – análise

Observações:

- (i) “desinvencieux”. A escolha recaiu sobre – des+inventif+astucieux – na medida em que esta combinação de palavras permitia uma amálgama possível. A fusão com “ingénieux” daria “desinventieux” e a palatalização do “t” introduzia um problema de reconhecimento para o leitor.
- (ii) As propostas de tradução apresentadas nas traduções francesas são “prêt-dispos” (CHUR 23) e “prêt, disposé” (UVF 88), em duas obras diferentes. A proposta “prédisprêt”, que segue a mesma fusão do original, apresenta a repetição de dois segmentos, sendo, assim de eliminar essa repetição. A proposta já existente de “prêt-dispos” foi também por nós escolhida por se inserir na língua francesa de forma quase natural. “Dispos” corresponde a uma possível truncção da língua oral – être bien/mal dispos.
- (iii) De “obeditoso” o autor passou para um “obditado”. Analisados os exemplos e trabalhados em função da sua inserção da língua, interessa-nos criar palavras que se encaixem de forma natural na língua e que não perturbem, em demasia ou desnecessariamente, a leitura, optou-se por estabelecer um jogo entre “obéissoumis” e “obéicommis”, privilegiando a proximidade entre as formas, não descurando, como é óbvio os aspetos semânticos.
- (iv) Para o enunciado “escrita penteada e engomada” propõe-se a forma “écriture lisse et démêlée”. A escolha afasta-se da sinonímia mais próxima,

por exemplo, “coiffée et repassée”, mas o uso de “engomada” na sua relação com “a escrita” diz algo mais do que aquilo que está contido na palavra francesa, a goma que permite sentir o perfeito alisamento dos tecidos, e neste caso dos cabelos. A nossa opção recaiu em “lisse”, interessante tanto para os cabelos, o ato de passar a ferro e, de um ponto de vista figurativo, para a própria escrita, e “démêlée” que se encaixa também no campo lexical dos cabelos.

- (v) “Um pequeno «d» muda esperto em desperto. Um simples «f» vira o “útil em fútil.” Superficialmente poder-se-á falar de jogos linguísticos. Veja-se que, como o autor afirma, como um simples grafema pode alterar por completo o sentido da palavra. Uma língua corresponde a um campo infinito e flexível e contém uma capacidade combinatória inesgotável. Nestes casos, inferimos o sentido no jogo linguístico e passámos para a outra língua essa capacidade lúdica mas também flexível da língua. Assim, para o francês, seleccionámos à partida alguns jogos – évolution/ dévolution, évaluation/dévaluation, étonnant/détonnant, (eau) évian/(eau) déviant. Acabámos por optar por “étonnant/détonnant”, por ambas as palavras se poderem relacionar com o ser humano, como o ilustram os seguintes contextos:

- *Jean est un homme étonnant.*
- *Un couple détonnant de la foule.*

O segundo exemplo proposto no original – “útil em fútil” – foi traduzido literalmente, na medida em que se encaixava perfeitamente na língua francesa – “utile en futile”.

- (vi) “Voltar à língua fria” é uma reescrita da expressão “voltar à vaca fria”; para o francês encontramos, por exemplo, as expressões ‘revenir à ses moutons’ e ‘reprendre le fil’. Embora a expressão original em português partisse de um animal (vaca), a reescrita eliminou-o e substituiu por “língua”. Assim, por essa razão, eliminámos logo ‘revenir à ses moutons’. O trabalho do tradutor prendeu-se depois com a inserção da língua na expressão. Depois de várias tentativas, optou-se por ‘reprendre la langue au

fil”, construída a partir de ‘reprendre le fil’, e de ‘reprendre le fil de la langue’.

- (vii) A escolha recaiu sobre “Parlants et écrivants” enquanto formas nominais deverbais, formas possíveis da língua francesa, tal como outras formas atestadas, como por exemplo – étudiant, vigilant.
- (viii) “Vigilancieux” et “vigilents”. As duas novas palavras partem da mesma base *vigi-* para se associarem a uma outra palavra e construírem amálgamas – *vigilant+soucieux*, *vigilant+lent*. A última amálgama não funciona em termos orais. Existe homofonia entre a forma atestada e a nova forma criada. Mas mesmo assim, optámos por preservar a proximidade entre as duas formas.
- (ix) “Imaginier” et “inventier” constituem nominalizações deverbais, construídas com o sufixo *-ier/-er* (em português, o sufixo *-eiro*), muito produtivo em francês et em português (na forma *-eiro*), como, por exemplo, *chocolatier*, *banquier*, *chapelier*, *bijoutier*.
- (x) Os jogos de linguagem nem sempre são possíveis de traduzir. As línguas são diferentes e o tradutor tem de proceder a várias tentativas antes de chegar a uma primeira proposta que, embora não satisfaça plenamente o tradutor, pode, no entanto constituir uma hipótese viável. Assim acontece com a proposta para a tradução de “deter gente” e “detergente”, para a qual propomos “Lessiver la cervelle” et “la lessive”. Estamos conscientes da perda que ocorre no trabalho de tradução.

5.3.2.2 Tradução da crónica

“Écrivences désinventeuses”

J’étais déjà prêt-dispos à écrire une nouvelle chronique quando je reçois l’ordre: on ne peut inventer mot. Je ne suis pas un homme d’argument et, pour cette raison, j’abandonnais. Suivons le code et le calendrier des mots, la grammaticale et dictionnairique langue. Mais encore, l’ordre était interrogateur: “Il n’y a plus de respect envers la langue-maternelle?”

Je n’avais pas l’intention d’inventer des mots. Je trouve même que le mot se dévoile, ne s’invente pas. Mais l’ordre m’a laissé contriomphant. Premièrement: pourquoi mettre la mère dans l’affaire? Suis-je par hasard fils de langue, moi? Si je suis né, même au début, c’est du double service génétique, œuvre entière. Deuxièmement: je suis un homme obéissoumis aux ordres. Je me résume, je suis un obéicommiss. Quand j’écris je regarde la phrase comme si elle portait la balalaïka, respectueuse. C’est une écriture disciplinée: elle se lève pour prendre la parole, au début des propositions. Elle se majuscule, déférente. Et, à chaque pause, elle s’agenouille devant les virgules. Je n’utilise jamais les trois points pour ne pas tomber dans l’insinuation. Une telle écriture, lisse et démêlée, n’a même pas de sexe. Mais m’accuser d’inventier, ah non, pas ça. Car je connais bien le danger de l’imaginautique. Contre toute attente, il suffit d’une simple lettre pour tout changer. Un simple “d” rend étonnant en détonant. Un simple “f” rend utile en futile. Et tant d’autres, d’infinis exemples.

Et enfin, celui qui imagine c’est celui qui ne se conforme pas au réel état de la réalité. Et nous nous devons d’être à la réalité ce que la brique est au mur: la ligne droite, la dorsale mesurée. Briquetons l’homme aux tendances d’imaginescence.

Reprenons la langue au fil: mais une langue n’est-elle pas déjà faite, complète, *made in* et tout? Pourquoi cette manie d’utiliser les chemins, soulevant de la poussière sans une direction? Une route civilisée c’est celle qui a la police, des sirènes apaisant la circulation. Au quel cas, on décircule les voies, chacun conduisant plus par désir que par obéissance.

On abîme la décence, le pur sang de l’idiome. Et pourquoi? À cause de ces contributions éparsiques qui arrivent dans les langues sans certificat ni feuille de route.

On doit exiger, à l'entrée de la langue, un bulletin d'inspection. Et il y aurait des postes de vigie, vigilancieux.

Si des postes sont créés je me porte volontaire. Une sorte de milice de la langue, avec des brassards, pour arrêter les parlants et les écrivains, leur fouillant le vocabulaire, inspectionnant le sac de la grammaire.

- Ce mot il vient d'où?

Et même avant la réponse, moi, arrogancieux:

- Vous pouvez pas passer. Laissez le tout, ici, au poste.

Les plaignants, dans les lettres de lecteurs, réclamant. Et moi, abusant des abus, m'en riant. Mais ne m'amusant pas de toute l'âme, du tout. Parce que la vie est une grande usine d'imaginier et il y a trop de route pour le nombre de postes vigilents.

Mais, en écrivant "lessiver la cervelle" je me souviens de "lessive". Oui j'écris sérieux. Un produit qui laverait la langue des saletés et des impuretés. On prendrait l'idiome, on le froterait bien, on le désinfecterait. Après, pour ne pas pourrir, on le garderait dans de la glace, frigorifié.

Car cette chose de parler et d'écrire cela doit se trouver dans les marges. Comme un fleuve calme et léger, si éduqué qu'il ne réveille poussière du fond. Un fleuve qui passe avec cette éternelle transparence que, vérité autographée, seule la mort possède. Que la pureté soit apportée par la mort et par elle conservée.

5.4 Reflexão sobre as experiências de tradução

As três experiências de tradução que realizámos permitiram-nos continuar a acreditar que a intraduzibilidade, embora seja um conceito complexo do ponto de vista teórico, é um conceito abstrato e pretende referir a dificuldade inerente à atividade e tradução. É sempre possível traduzir. No entanto, com esta afirmação, não queremos de forma alguma dizer que a tradução pressupõe um encontro gerado em pressuposto de igualdade ou de exatidão.

As experiências mostraram-nos que as dificuldades da tradução encontram eco não só nas diferenças entre as línguas, mas sobretudo nas diferenças entre os discursos

produzidos pelos falantes e que são fundamente essas diferenças que criam as dificuldades que o tradutor enfrenta ao traduzir.

Mia Couto mostrou através da sua obra literária que a dificuldade em traduzi-lo tem a ver com as opções linguísticas que toma ao criar a sua arte literária. É precisamente através dessas opções que MC alarga as fronteiras da língua, estabelece novos contactos linguísticos, cria novas significações e novas categorias, reais ou imaginárias, que não cabem forçosamente nas categorias da realidade linguística existente.

O papel do tradutor é, antes de mais, entrar neste novo mundo linguístico, reconhecê-lo enquanto processo artístico construtor de novas significações e ser capaz de o integrar, com naturalidade, ou pelo menos com a mesma naturalidade que caracteriza o autor moçambicano, na língua-alvo.

Ao tradutor cabe ser um leitor perspicaz, ter a capacidade de extrair das novas associações, combinatórias linguísticas, aceções semânticas, lexemas, as significações que, explícitas e/ou implícitas, colaboram na construção do sentido do geral do texto ou discurso.

Anunciado o perfil do leitor, o tradutor é também um amante da língua e dos elementos que participam na língua, ou, melhor dizendo, no discurso, para que se torne um objeto de partilha e de comunicação. Deve, assim, conhecer a língua e as suas variantes, a multiplicidade de discursos que emergem da multiplicidade de falantes e de temas e formas desses discursos. Repetimos: o conhecimento linguístico é necessário para a formação geral dos tradutores, como a motivação linguística é determinante para a formação do tradutor enquanto sujeito individual.

O tradutor tem de ter a capacidade de descobrir e de estar aberto às novas descobertas, à aceitação dos outros, de mostrar atração pela multiplicidade de interpretações que emergem de um mesmo fragmento de texto ou do texto enquanto todo.

A audácia deve fazer parte deste tradutor que construímos. Ter audácia não é só ter a capacidade de aceitar o outro, mas de o receber, de o deixar penetrar nos nossos aposentos e de o deixar sair em plena liberdade.

O tradutor é um “passador” que torna visíveis as relações que se constroem entre os seres humanos e os textos. “Passador”, aquele que fazia passar pela fronteira, de forma clandestina, aquele que se dirigia para outros países, ou “passador”, no sentido

francês de “passoir” ou “crible”. O tradutor é também aquele que é capaz de passar a pente fino a multiplicidade dos discursos.

Conclusões

A presente tese teve como objetivo principal mostrar que o verdadeiro objeto da tradução é o discurso. Existe uma antinomia entre língua e discurso, que pode ser observada pela ação do sujeito sobre a transformação da língua, através de atos *transgressores*. O discurso da tradução está inscrito, age na sociedade e reivindica a sua própria existência enquanto ato performativo.

A antinomia entre língua e discurso assenta no conceito de criatividade e é através da criatividade, tomada aqui, em sentido lato, como a ação real que decorre da intervenção linguística, *i.e.*, sobre a materialidade linguística, que se entra na tessitura do discurso/texto e se recolhem as alteridades que estão na base da sua identificação enquanto discurso marcado pela unicidade.

O sucesso do trabalho de tradução depende da capacidade de o tradutor LER a unicidade do discurso-fonte. E LER essa unicidade pressupõe pôr em prática várias operações linguísticas e semânticas que se encontram resumidas nos processos de desverbalização/desconstrução e de reverbalização/reconstrução.

Assim, traduzir a criatividade, preservar a unidade do texto, ser tradutor é ser um leitor exímio da língua, enquanto conjunto hiperonímico e abstrato onde se alojam os discursos, e dos discursos, que associámos ao longo da tese às vozes (de ninguém ou terceiras) que preenchem, e ao mesmo tempo esbatem, as fronteiras entre as línguas. Traduzir é ser capaz de criar diálogos multilingues e multiculturais, sabendo que o diálogo se constrói não obrigatoriamente nas palavras seleccionadas mas na ação das palavras, ou como diz Meschonnic (1995: 514), traduzir “ce que les mots ne disent pas, mais ce qu’ils font”, retomando a mesma ideia já enunciada na Introdução.

Demonstrámos que a riqueza do trabalho em tradução assenta na transdisciplinaridade e na transculturalidade, em termos gerais. O autor e os textos que escolhemos ilustram, em nosso entender, de forma clara o “caldeirão” de línguas e culturas, que, ao mesmo tempo que dificultam, enriquecem o trabalho de tradução, defendem a possibilidade da tradução e respondem à visibilidade do tradutor, necessária e fundamental.

O conceito de visibilidade consolida-se na experiência de tradução e na reflexão que decorre da própria experiência. O tradutor é aquele que é capaz, de forma natural, de dar ao seu leitor a capacidade de ler a alteridade, de ser intérprete e exegeta dessa alteridade, de fruir das ambiguidades e das polissemias, de se erigir em leitor-pensador

do outro, ao mesmo nível, do leitor-fonte. Como se as alteridades fizessem parte integrante da língua-alvo.

Traduzir seria então ter a capacidade de encaixar naturalmente as vozes das alteridades, preservando-as, e ao mesmo tempo sentir a naturalidade, pertença e filiação da língua-alvo, sem que o processo tradutológico desnature a sua essência ou destrua as suas forças motrizes. Seria, do nosso ponto de vista, construir o diálogo entre a língua-fonte e a língua-alvo.

Ao longo da reflexão, ficou claro que nos situamos do lado do tradutor-fonte, ou “sourcier”, segundo a terminologia de Ladmiral 2014. No entanto, não quer isto dizer que o tradutor-fonte não partilhe o espaço e a experiência da tradução com o tradutor-alvo, ou “cibliste”, segundo o mesmo autor. Muito pelo contrário. É através do diálogo entre as duas perspectivas que emergem os diálogos plurais e as negociações necessárias a todo e qualquer processo de tradução. É este diálogo que destaca as marcas autorais, o estilo, as idiossincrasias, as marcas individualizadas do sujeito do enunciado, as escolhas subjetivas, isto é, tudo aquilo que constitui a criatividade do discurso, o trabalho sobre a própria língua.

A criatividade do texto-fonte só poderá ser albergada no texto-alvo se os falantes aceitarem as diferenças que decorrem da experiência de tradução da mesma forma que aceitam e acolhem as criatividades inseridas na língua-alvo através da ação consciente e transformadora dos sujeitos-alvo sobre a língua-alvo. É este diálogo entre o mesmo e o outro, é este pesar de palavras, consciente e refletido, que enriquece virtualmente uma língua e afirma a possibilidade do processo tradutológico.

Tal como o enunciador age sobre a língua, transformando-a, através dos seus conhecimentos linguísticos e culturais e das suas capacidades linguísticas, cognitivas, sociais, éticas, entre outras, também o tradutor virtual, dotado das capacidades agora referidas, é capaz de agir sobre a língua, transportando o processo criativo da língua-fonte, integrando-o na língua-alvo, transformando-o, de forma a caber, naturalmente, na língua-alvo. Assim, traduzir é posicionar-se também em tradutor-alvo, e para isso os conhecimentos linguísticos e culturais são fundamentais, para depois agir e transformar, preservando a naturalidade da língua-alvo, permitindo ao leitor-alvo a descodificação da língua ao mesmo nível que o leitor-fonte.

Do nosso ponto de vista, não existe conflito entre estas duas perspectivas, mas antes um entendimento perfeito. É esse entendimento que gera o diálogo entre as línguas, que cria a tolerância e a aceitação do outro. É aquilo que permite a partilha e o contacto entre as línguas e a afirmação das relações em simultâneo.

As experiências de tradução que realizámos no capítulo 5 ilustram a possibilidade de tradução da letra (na perspectiva bermaniana) e acreditamos que a aceitação da alteridade e o diálogo entre as duas línguas foram gerados e facilitados pela desverbalização (cf. capítulo 3), leitura ou escavação arqueológica (segundo Barrento 2002). Só o trabalho⁴¹⁸, enquanto exercício refletido e ponderado, visível, por exemplo, na construção do nome da personagem *Sulpício* por Mia Couto (UVF 213), permite ao tradutor criar a sua própria visibilidade no texto traduzido.

Um trabalho em tradução é sempre um trabalho inacabado. Assim, também esta tese permanece em construção. Os pontos finais são simples convenções, deveriam transformar-se em pontos de interrogação. Mas na impossibilidade de recomeçar e de interrogar todo o trabalho de uma investigação que se prolongou durante vários anos, enumeramos alguns percursos que ficam em aberto e que poderão orientar a nossa investigação futura.

Ao longo da tese surgiram algumas considerações sobre a formação dos tradutores e os cursos de tradução. Resumimos aqui, em traços largos, um contributo simples mas que decorre da reflexão que agora fechamos temporariamente, tendo plena consciência que em tradução nada está concluído, que o trabalho de tradução tem de ser pensado como um trabalho em evolução (e isto decorre do objeto da tradução, *i.e.*, a língua, ou de forma mais concreta o discurso, e que também a língua está num processo evolutivo e dinâmico), perfeccionista sim, mas nunca perfeito. Que da mesma maneira que não está concluído também não resulta de um conjunto de receitas, metodologias ou estratégias e como tal não é possível ter uma caixa de Pandora que perserve todos os seus mistérios, ambiguidades, soluções momentâneas, parcelares ou totais.

Assim também as ideias que enunciamos sobre a formação dos tradutores têm este travo de reflexão inacabada, de um discurso teórico repetido e repetitivo, mas que

⁴¹⁸ O trabalho de tradução é um exercício que exige da parte do tradutor um trabalho árduo de desverbalização e reverbificação. É assim um trabalho árduo, torturante, que remete para a etimologia da palavra “trabalho” em latim. Em resumo (cf. *Dicionário Houaiss*, entrada “trabalh-”, p. 3552), a palavra “trabalho” vem do latim *tripalium* que designa um “instrumento de tortura”; o trabalho é então comparado a um suplício.

parece responder às interrogações que foram surgindo ao longo desta reflexão. Apresentaremos apenas três tópicos, três pistas para futura investigação sobre a formação dos tradutores:

- A prática e a teoria são fundamentais para a formação dos tradutores. Defendemos a sua apresentação na ordem em que foram enunciados. Aproximamo-nos da proposta terminológica de Berman (1985) de Experiência e Reflexão. Assim, é através da experiência da tradução e da reflexão sobre essa experiência que se constrói um percurso pedagógico de formação e que se incute nos aprendizes os saberes ligados à tradução.
- Com João Barrento (2002) aderimos à metáfora arqueológica da tradução, o que pressupõe, do nosso ponto de vista, a afirmação da importância da leitura (das leituras). Acreditamos que o tradutor deve ser/é um leitor compulsivo e que é na leitura que o tradutor adquire os seus saberes, constrói as suas idiossincrasias, apreende as alteridades, em suma, é na leitura que o tradutor se forma, de maneira plena e refletida, através da variedade (também conducente à alteridade) e da escavação da tessitura textual em busca dos significados que interagem na contrução dos sentidos. É na combinação da tradução com as leituras, através da exercitação de mecanismos pedagógicos, como a análise textual, a síntese, o resumo, a dissertação, que o futuro tradutor pode evoluir enquanto falante, leitor-tradutor.
- A criatividade. Formar tradutores é levá-los a refletir sobre tradução e criatividade. É fazer-lhes sentir que a criatividade é um trabalho árduo de verbalização, de desverbalização e reverbalização para o tradutor, mas sem esse trabalho o tradutor pode cair facilmente nos lugares comuns, nos estereótipos, nos clichês, na banalização da língua, no apagamento da criatividade em proveito maléfico da neutralização da diferença. Ser tradutor é observar, é ser curioso, é ousar, é captar as diferenças, é apropriar-se delas para as reencaminhar com naturalidade e sem violência para a sua língua.

Outras pistas permaceem em aberto neste tese. Permitimo-nos enumerá-las sob forma de tópicos, mostrando alguns dos projetos que farão parte da nossa investigação futura.

- Testar o *corpus* de Mia Couto em materiais lexicográficos moçambicanos de forma a circunscrever, de forma mais clara e contundente, a noção de criatividade, é fundamental e urgente. Esta pesquisa lexicográfica permitiria uma utilização mais científica do *corpus* de Mia Couto. Persistem ainda algumas dúvidas. Sabemos que neste momento não somos capazes, de forma concisa e rápida, de distinguir o que pertence a Mia Couto, ao PM ou a outras línguas de Moçambique (ou ainda, a outras línguas de África e mesmo do PB). O desenvolvimento dos materiais lexicográficos do PM permitirá a revisão e o enriquecimento do *corpus*.
- Pretendemos construir o corpus paralelo das obras de Mia Couto – originais e respetivas traduções. A existência do *corpus* paralelo seria uma mais-valia para a nossa investigação futura e para a reutilização do *corpus* por outros investigadores.
- É nossa intenção desenvolver investigação sobre a relação entre o conceito de *naturalidade* e a *recepção* dessa *naturalidade pelos falantes*, através de experiências na área das Ciências Cognitivas, centradas, prioritariamente, nas amálgamas e na recepção das amálgamas no PE.

O trabalho de desconstrução sobre a língua portuguesa age tanto do ponto de vista estético na construção da própria ficção, como do ponto de vista cultural, na impregnação e na construção de diálogos entre línguas e culturas. A ação dessa desconstrução sobre a língua preenche vários tipos de funções: ideológicas, culturais, sociais, linguísticas, argumentativas. A tradução tem de espelhar essas funções e agir transformando a língua da tradução, ao mesmo tempo que para ela transporta as alteridades da outra língua.

O tradutor é um dos agentes da língua em transformação e da transformação da língua-alvo.

Bibliografia

1. Obras de Mia Couto⁴¹⁹

- COUTO, Mia (1999). *Raiz de Orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 1ª edição 1983, Maputo: Cadernos do Tempo.
- COUTO, Mia (1987). *Vozes Anoitecidas*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1990). *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1991). *Cronicando*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1992). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1994). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1996). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1997). *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1999). *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2000). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2000). *Mar me quer*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2001). *O Gato e o Escuro*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2001). *Na Berma de Nenhuma Estrada*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2002). *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2003). *O Fio das missangas*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2004). *A Chuva Pasmada*. Ilustrações de Danuta Wojciechowska. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2005). *Pensatempos. Textos de opinião*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2006). *O Outro Pé da Sereia*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2008). *O beijo da palavrinha*. Ilustrações de Malangatana. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2008). *Venenos de Deus, Remédios do Diabo*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2009). *Jesusalém*. Lisboa: Caminho.

⁴¹⁹ A data corresponde às primeiras edições.

COUTO, Mia (2009). *E se Obama fosse Africano? E Outras Interinvenções*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2010). *Pensageiro frequente*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2011). *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2012). *A Confissão da Leoa*. Lisboa: Caminho.

Obras de Mia Couto publicadas entre 1990 e 2000 (e edições utilizadas)

COUTO, Mia (1990, 5ª edição 1998). *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1991, 6ª edição 2001). *Cronicando*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1992, 7ª edição 2002). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1994, 8ª edição 2008). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1996, 6ª edição 2001). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1997, 1ª edição). *Contos do Nascer da Terra*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1999, 1ª edição). *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2000, 4ª edição 2004). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (2000, 4ª edição 2001). *Mar me quer*. Lisboa: Caminho.

Obras de Mia Couto (corpus: Tradução)

COUTO, Mia (1990, 5ª edição 1998). *Cada Homem é uma Raça*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1996). *Les baleines de Quissico*. Paris: Albin Michel. Trad. Maryvonne Laponge-Pettorelli.

COUTO, Mia (1991, 6ª edição 2001). *Cronicando*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1996). *Les baleines de Quissico*. Paris: Albin Michel. Trad. Maryvonne Laponge-Pettorelli.

COUTO, Mia (1992, 7ª edição 2002). *Terra Sonâmbula*. Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1994). *Terre somnambule*. Paris: Albin Michel. Trad. Maryvonne Laponge-Pettorelli.

- COUTO, Mia (1996, 6ª edição 2001). *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (1996). *La véranda au frangipanier*. Paris: Albin Michel. Trad. Maryvonne Laponge-Pettorelli.
- COUTO, Mia (1999). *Vinte e Zinco*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2003). *Chronique des jours de cendre*. Paris: Albin Michel. Trad. Maryvonne Laponge-Pettorelli.
- COUTO, Mia (2000, 4ª edição 2004). *O Último Voo do Flamingo*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2009). *Le dernier vol du flamant*. Paris: Chandeigne. Trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues.
- COUTO, Mia (2000, 4ª edição 2001). *Mar me quer*. Lisboa: Caminho.
- COUTO, Mia (2005). *Tombe, tombe, l'eau*. Paris : Chandeigne. Trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues.

2. Entrevistas com Mia Couto

- E.1 Entrevista a Mia Couto, in *Público*, 17-7-1990.
- E.2 MediaBooks, “A magia das palavras”
http://www.mediabooks.pt/autores/entrevista.jsp?v_id=44 .
- E.3 Mia Couto e a CPLP: “Moçambique é e não é país de língua portuguesa”,
<http://www.portugaldigital.com.br> .
- E.4 *Latitudes* nº3 – julho 98 – “Declarações do ficcionista Mia Couto”.
- E.5 *Público*, 15 de junho 2000. “Posso ter que sair de Moçambique”, por Alexandre Lucas Coelho.
- E.6 *Conversa afiada* (entrevista a Mia Couto por Maria João Avilez, SIC 2002).
- E.7 22 de abril 2002, conversa no Funchal, Madeira, com Celina Martins – “O estorinhador Mia Couto, a poética da diversidade”.
<http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html>. Publicada in MARTINS, Celina (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Poéticas de Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril, Príncípa Editora, Anexo I pp. 404-412.
- E.8 “Mia Couto e o exercício da humildade” por Marilene Felinto. (excertos no caderno “Mundo” da *Folha de São Paulo*, 21 de junho de 2002 ou em http://www.uol.com.br/tropico/diariodebordo_4_1358_1.shl .

- E.9 Entrevista com Mia Couto, por Vera Maquêa, Maputo, dezembro de 2003. Publicada em *Via Atlântica* nº 8, Dez/2005.
- E.10 Anexo do trabalho *O fantástico e o maravilhoso na narrativa de Mia Couto e a sua importância para a consolidação da literatura moçambicana*. Maputo, junho de 2004.
- E.11 “Os sete sapatos sujos”. Oração de Sapiência na abertura do ano letivo no ISCTEM. *Vertical* nº 781, março 2005.
- E.12 *La Insignia*, 14 de março de 2005.
- E.13 Entrevista concedida ao Jornal da USP Online, 21/6/2006. (a propósito da publicação de *O outro Pé da Sereia*).
- E.14 Mia Couto, “Sou essas duas coisas sem querer ser nenhuma delas”. *Portal da Literatura*, 20/09/2006.
- E.15 “O prazer quase sensual de contar histórias”, *O Globo*, caderno *Prosa & Verso*, p. 6, 30/06/2007.
- E.16 Entrevista a Mia Couto, por Jonas Furtado. *Isto É*, 26 de setembro 2007.
- E.17 Entrevista a Mia Couto por Mariana Filgueiras, “As Negas Malucas de Mia Couto”, *JB Online*, sábado, 14 de junho de 2008.
- E.18 Entrevista por Jorge Matavel, Mia Couto na primeira pessoa, “Regime de Mugabe não devia realizar eleições”, 04/03/2008.
- E.19 Entrevista por Cláudia de Sousa Dias, a propósito do lançamento do livro *Venenos de Deus e Remédios do Diabo*, Vila Nova de Famalicão, junho 2008.
- E.20 Entrevista durante o Encontro Internacional de Escritores de Expressão Ibérica, *Correntes de Escrita*, Póvoa de Varzim, 13 fevereiro 2008.
- E.21 Revista *Bula*, Entrevista a Mia Couto, 8/12/2008.
- E.22 Entrevista por Gil Filipe, Maputo, *Jornal Notícias*, 8/12/2008.
- E.23 Conversa com Mia Couto, por Fábio Zanini, *Savana*, 07/11/2008.
- E.24 Mia Couto, “E se Obama fosse africano”, *Savana*, 14/11/ 2008.
- E.25 “A escrita inventa o escritor”, Entrevista com Mia Couto, por Paulo Ambrósio. *Rascunho*, o Jornal da Literatura Brasileira, Curitiba, 23 de fevereiro 2009.
- E.26 Entrevista pelo Círculo de Leitores, “Sou um poeta que conta estórias”, <http://www.circuloleitores.pt>.

- E.27 *Le Monde Diplomatique*, Archives avril 1974, “La chute de la dictature portugaise vue du Mozambique”, por Mia Couto.
- E.28 Entrevista com Mia Couto, *O Globo*, caderno *Prosa & Verso*, 30/06/2007.
- E.29 “Contos trazem ecos de vozes femininas”, entrevista a Mia Couto por Ronaldo Bressane, *O Estado de São Paulo*, 15 de março 2009.
- E.30 Entrevista de Carlos Vaz Marques a Mia Couto, “Não quero que a escrita tome conta de mim. Ficava louco”, revista *Ler*, outubro 2009.
- E.31 Texto Hélder Beja, “O contrabandista de palavras”, *Os meus livros*, agosto 2009.
- E.32 Entrevista a Mia Couto, por Pedro Justino Alves, *Notícias Magazine*, 02/08/2009.
- E.33 Entrevista a Mia Couto, “Tento não sair do terreiro mágico da minha infância feliz”, *Jornal i*, 5 de agosto 2009.
- E. 34 “A Escrita inventa o escritor”, entrevista de Paulo Ambrósio a Mia Couto, Curitiba – PR. Entrevista exclusiva por correio electrónico ao *Rascunho*.

3. Bibliografia geral

- Atas* do 1º Colóquio Galego de Fraseoloxía, 1998, coordenação de Xexús Ferro RUIBAL. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.
- Atas* do 3º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios. Tavira, 8-15 nov. 2009, p. 564. In <http://www.aip-iap.org/pt/publications>.
- AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho.
- AFONSO, Maria Fernanda (2007). “A problemática pós-colonial em Mia Couto: mestiçagem, sincretismo, hibridez, ou a reinvenção das formas narrativas”. In LARANJEIRA, P. et al. (org.). *Cinco Povos Cinco Nações. Estudos de Literaturas Africanas*. Coimbra: Novo Imbondeiro, pp. 546-553.
- AGUALUSA, José Eduardo (2010). *Milagrário pessoal*. Lisboa: Dom Quixote.
- AHMADI, S. e S. KETABI (2011). “Translation procedures and problems of color idiomatic expressions in English and Persian: cultural comparison in focus”. *The Journal of International Social Research*, Vol. 4, nº 17.
- ALBERGARIA, E. R. e R. G. SANTOS (2006). “As imagens literárias na escrita de Mia Couto e a pintura expressionista alemã”. *Via Atlântica*, nº 9.

- ALMEIDA, D. C. (1979). *Dicionário de Expressões idiomáticas inglês-português*. São Paulo: Atlas.
- ALMELA, R. et al. (ed.) (2005). *Fraseología Contrastiva*. Universidade de Murcia: Servicio de Publicaciones.
- ALVES, Ieda Maria (2004). *Neologismo: criação lexical*. São Paulo: Ática.
- ALVES, Ieda Maria (2007). “Neologia e níveis de análise lingüística”. In ISQUERDO, A. N. e I. M. ALVES (2007). *As ciências do léxico. Lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: Associação Editorial Humanitas.
- ANDRADE, M. R. T. (2008a). “O híbrido n’A *Varanda do Frangipani*, de Mia Couto”. II Colóquio de Culturas e Diásporas Africanas, Universidade Federal de Juíz de Fora, 3 a 6 de novembro.
- ANDRADE, M. R. T. (2008b). “A Tradução Cultural n’A *Varanda do Frangipani*, de Mia Couto”. XI Congresso Internacional da ABRALIC, *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP.
- ANTOINE, Fabrice (ed.) (2000). *L’Intraduisible*. Villeneuve D’Ascq: Université Charles de Gaulle – Lille 3.
- ANTUNES, Mafalda (2012). *Neologia de imprensa do português*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de Lisboa.
- ARAÚJO CARREIRA, M. H. (2001). “La création lexicale dans la fiction portugaise : de la morphologie lexicale à la combinatoire discursive”. *Semântica e Discurso. Estudos de Linguística Portuguesa e Comparativa (Português/Francês)*. Porto: Porto Editora.
- ARNAUD, P. J. L. (1991). “Réflexions sur les proverbes”. *Cahiers de Lexicologie*, nº 59, pp. 5-27.
- AUDET, L. (2006). *La création dans le processus traductif. Analyse théorique et empirique de la littérarité dans quatre traductions en français d’une nouvelle de Krúdy*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de Montreal.
- AUGUSTO, M. C. (2008/2009). “Processos velhos, palavras novas: recursos de renovação lexical”. *Filologia e Linguística Portuguesa*, 10/11, pp. 13-29.
- AUSTIN, John (1962). *How to do things with Words*. Michigan: Clarendon Press.
- BACH, C. B. (2008). “Sonhos de esperança em uma *Terra Sonâmbula*”. *Revista eletrônica de crítica e teoria das literaturas*, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, Vol. 04, nº 01.

- BAKER, M. (1992). *In Other Words: A course book of translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BAKER, M. (1995). "Corpora in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Future research". *Target*, 7 (2), pp. 223-243.
- BAKER, M. (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BAKHTIN, M. (1983). *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BALACESCU, Iona e Bernd STEFANINK (2003). «Modèles explicatifs de la créativité en traduction». *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 48, 4. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- BALLARD, Michel (1994, 2ª ed.). *La traduction de l'anglais au français*. Paris: Nathan.
- BALLARD, M. (1997). «Créativité et traduction», *Target. International Journal of Translation Studies*. 9: 1, Amesterdão: John Benjamins.
- BALLY, Charles (1909-1951). *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck.
- BARÁNOV, A. e D. DOBROVOL'SKIJ (2008). *Aspectos teóricos da fraseoloxía*. Tradução galega de 2009, coordenação de Xexús Ferro RUIBAL. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.
- BARATA, A. Martins (1989). *Dicionário Prático da Língua Portuguesa. Expressões peculiares*. Braga: Livraria da Apostolado da Imprensa.
- BARBOSA, Lúcia Maria da Assunção (2006). "Léxico e poética: contribuição para um ficcionário da obra de Mia Couto". *Versão Beta*, v. 1, pp. 29-36.
- BÁRDOSI, V. (1990). «Guide bibliographique de phraséologie française avec index thématique (1990-1990)». *Linguisticae Investigationes*, nº 14-2. pp. 349-402.
- BARLOW, M. (2000). "Usage, blends and grammar". In *Usage-based Models of Language*. BARLOW, M. et al. California: Center for the Study of Language and Information, pp. 315-345.
- BARREIROS, J. C. (2006). «Para traduzir não basta interpretar um texto. Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia». *Babilónia* nº 4, pp. 151-163.
- BARRENTO, João (2002). *O Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

- BASEIO, M. A. F. (2007). *Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manuel de Barros e Mia Couto*. Tese de doutoramento, inédita apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- BASSNETT, Susan (1980, trad. 2003). *Translation Studies*. London: Routledge. Tradução portuguesa: *Estudos de Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BASSNETT, Susan e H. TRIVEDI (1998). *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BAUER, L. (1983). *English Word-formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUER, L. (2001). *Morphological Productivity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENEVIDES, R. (2008). “Histórias de Mia Couto: entre a oralidade e a descrição de uma paisagem cultural”. *Comum*, Rio de Janeiro, Vol. 14, nº 31.
- BENITO, A. B. G. (2005). “Ungulani Ba Ka Khosa/Mia Couto e a actualização da memória através da linguagem”. *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXVIII, pp. 71-89.
- BENITO, Ana Belén Garcia (2008). “(Re)escrever a história através da estória: Paula Chiziane, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa”. *Limite*, nº 2, pp. 231-254.
- BENJAMIN, Walter (1980, Tradução de João Barrento, 2008). *A tarefa do tradutor*. Título original - *Die Aufgabe des Übersetzers, Gesammelte Schriften*. In BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG.
- BENTO, José (1992). *Silabário*. Lisboa: Relógio d’Água.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale* [I]. Paris: Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines».
- BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale* [II]. Paris: Gallimard. «Bibliothèque des sciences humaines».
- BERMAN, Antoine (1984). *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- BERMAN, Antoine et al. (1985). *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- BERMAN, Antoine (1985). «La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain», in *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.

- BERMAN, Antoine (2001). «Au début était le traducteur». *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 14, n° 2. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- BOLLY, Catherine (2011). *Phraséologie et collocations. Approche sur corpus en français L1 et L2*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- BONHOMME, Marc (2009). «Mot-valise et remodelage des frontières lexicales», *Cahiers de praxématique* [online], 53, document 4. URL : <http://praxématique.revues.org/1091>.
- BOUCHARD, Ch. (1984). «La locution: problèmes de traduction». *Le Moyen Français*, 14/15.
- BRAIT, Beth. (1994). *Análise do discurso: balanço e perspectiva. Língua e Literatura* (USP), v. 1/VIII, n. 1, p. 03-14.
- BRANCO, Lúcia Castello (org.) (2008). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português*. Edição bilingue. Belo Horizonte: Fale/UFGM.
- BRITO, A. M. (2002). “Relativas de genitivo “estranhas” no Português de Moçambique: erros ou sinais de mudança?”. *As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa: Actas*. Porto: Biblioteca online, Universidade do Porto.
- BRUGIONI, Elena (2009). *Mia Couto, o contador de histórias ou a travessia da interpretação da Tradição*. Tese de doutoramento, apresentada à Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências humanas. A tese foi publicada em 2012 pelas Edições Húmus.
- BRUNER, J. (1986). *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUZELIN, H. (2002). «Creolizing narratives across languages: Selvon and Chamoiseau = La créolisation des récits à travers les langages: Selvon et Chamoiseau». *Canadian literature*, n° 175.
- BUZELIN, H. (2004). «La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances». *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, 49 :4, pp. 729-746. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- BUZELIN, H. (2005). «A socio-historical perspective on French translation of West Indian fiction». *Journal of West Indian literature*, 13:1, 80-118.
- BUZELIN, H. (2006). «Traduire l'hybridité littéraire. Réflexions à partir du roman de Samuel Selvon : The Lonely Londoners». *Target*, 18-1, 91-119.

- BUZELIN, H. (2006). *Sur le terrain de la traduction parcours traductologique au cœur du roman de Samuel Selvon*. Toronto: GREF.
- BUZELIN, H. e D. FOLARON, (ed.) (2007). *Translation and Network Theories/La traduction et les études de réseaux*. Revista *Meta, Journal des traducteurs/Translators' Journal*, Vol. 52/4. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal
- Cadernos de Fraseolexía Galega*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.
- CAMARGO, S. e M. STEINBERG (1989). *Dicionário de Expressões Idiomáticas Metafóricas Português-Inglês*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária.
- CAMPOS, A. M. (1980). *Dicionário Francês-Português de Locuções*. São Paulo: Editora Ática.
- CAMPOS, Haroldo de (1992). “Da tradução como criação e crítica”. In *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CARREIRA, S. de S. G. (2008). “O Outro Pé da Sereia: o diálogo entre história e ficção na figuração da África contemporânea”. *Revista electrónica do Instituto de Humanidades*, Vol. VI, nº XXIV.
- CARVALHO, S. A. (2006). “Uma análise do desejo colonial em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. versaobeta.ufscar.br/index.php/vb/article/view/14/9.
- CASANOVA, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CASTRO, Carmino Alvarez e Flor Maria Bango de la CAMPA (eds) (2010). *Liens linguistiques. Études sur la combinatoire et la hiérarchie des composants*. Berne: Peter Lang.
- CATFORD, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press
- CAVACAS, F. (1999). *Mia Couto : Brinciação vocabular*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.
- CAVACAS, F. (2000a). *Mia Couto: Acrediteísmos*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.
- CAVACAS, F. (2000b). *Mia Couto: Pensatempos e Improvérios*. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões.
- CAVACAS, F. (2003). *Mia Couto, Um Moçambicano Que Diz Moçambique em Português*. Tese de doutoramento em Literaturas Africanas de Expressão

Portuguesa, inédita, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- CEIA, Carlos (coord.), *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.edtl.com.pt>.
- CHABAL, Patrick (1994). *Vozes Moçambicanas. Literatura e Nacionalidade*. Lisboa: Vega.
- CHAGAS, S. N. (2007). “Identidades culturais: preservação e transitoriedade em Guimarães Rosa e Mia Couto”. Encontro Regional da ABRALIC, *Literaturas, Artes, Saberes*. São Paulo: USP.
- CHARAUDEAU, Patrick (1995), “Une analyse sémiolinguistique du discours”, *Revista Langages* n° 111. Paris: Larousse.
- CHAVES, M. (2007). “Vocalidade à luz de Paul Zumthor no romance *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto”. Encontro Regional da ABRALIC, *Literaturas, Artes, Saberes*. São Paulo: USP.
- CHEVREL, Yves (1989). *La Littérature Comparée*. Paris: PUF.
- CHOMSKY, N. (1986). *Knowledge of language: its origine, nature and use*. Nova Iorque: Praeger.
- CLAS, André (1987). “Une matrice terminologique universelle: la brachygraphie gigone”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, XXII, 3, pp. 347-355. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal
- CORBIN, D. (1997). “Locutions, composés, unités polylexématiques: lexicalisation et mode de construction”. MARTINS-BALTAR, M. (textos reunidos por), *La locution entre langue et usage*. Fontenay Saint-Cloud: ENS Éditions.
- CORBIN, D. et al. (1997). *Mots possibles et mots existants*. Forum de morphologie. Actes du colloque de Villeneuve d’Ascq. *Sillexicales*, n° 1.
- CORBIN, D. et al. (2004). *Lexique 16 – La formation des mots: horizons actuels*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- CORPAS PASTOR, Glória (1996). *Manual de Fraseología Española*. Madrid: Gredos.
- CORPAS PASTOR, Gloria (ed.) (2000). *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Comares.
- CORREIA, M. (2003). «Criatividade e inovação terminológica – novos desafios». Comunicação apresentada ao Colóquio Internacional – *A neologia científica: balanço e perspectivas*. Roma, 28 de novembro 2003. <http://www.realiter.net/spip.php?article224>.

- CORREIA, M. (2004). *Denominação e construção de palavras: o caso dos nomes das qualidades em português*. Lisboa: Colibri.
- CORREIA, M. e L. SAN-PAYO DE LEMOS (2005). *Inovação Lexical em Português*. Lisboa: Colibri.
- COSERIU, E. (1979). “Sistema, norma e fala”. In *Teoria da linguagem e lingüística geral*. São Paulo, Edusp/Rio de Janeiro: Presença.
- COSERIU, E. (1991, 2ª ed.). “Las solidaridades léxicas”. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- COSTA, José R. M. (1999, 1ª ed., 2004, 2ª ed.). *O Livro dos Provérbios Portugueses*. Lisboa: Editorial Presença.
- COUTO, M. (2005). Atas do XIV ENDIPE, *Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino*. Porto Alegre, 27 a 30 de abril de 2008. pp. 106-110.
- CRAVEIRINHA, J. (1982). *Karingana na Karingana*. Lisboa: Edições 70.
- CRUZ, C. E. S. (2008). “Uma estrela que atravessa o tempo: *Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto”. *Soletras*, Ano VIII, nº 15. São Gonçalo: UERJ.
- CUMBANE, R. M. M. (2007). “O Português Língua não Materna como Produto das Estruturas das L1 (Bantu)”. *Proform@r*, Revista bimensal, nº 22, edição online. http://www.proformar.org/revista/edicao_22/pag_7.htm.
- DAL, Georgette (2003). “Productivité morphologique : définitions et notions connexes”. *Langue Française* 140, pp. 3-23.
- DAMÁSIO, A. (2001). “Some notes on brain, imagination and creativity”. In PFENNINGER, K. H. e V. R. SHUBIK, *The origins of creativity*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- DANCETTE, J. (1995). *Parcours de traduction ; étude expérimentale du processus de compréhension*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- DANCETTE, J. et al. (2007). « Axes et critères de la créativité en traduction ». Revista *Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, vol. 52, nº 1. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- DANLOS, L. (1981). «La morphosyntaxe des expressions figées», *Langages*, 63, pp. 57-84.
- DE BESSÉ, Bruno (dir.) (1992). *Terminologie et Traduction*. 2/3. (Colloque International, *Phraséologie et Terminologie en traduction et en interprétation*, Genebra, 2-4 de outubro de 1991). Bruxelas: Comissão das Comunidades Europeias.

- DELGADO, Luís (2012). *Psicanálise e criatividade. Estudo psicodinâmico dos processos criativos*. Lisboa: Edições ISPA.
- DELISLE, J. (1984). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, J. (1993). *La traduction raisonnée*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- DERRIDA, J. (1996). *Le Monolinguisme de l'Autre*. Paris: Galilée.
- DESCARTES, R. (1637). *Le discours de la méthode*. <http://pages.infinit.net/sociojmt>.
- DI SCIULLO, A. M. e E. WILLIAMS (1987). *On the Definition of Word*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- DIAS, H. N. (2002). “A norma padrão e as mudanças linguísticas na língua portuguesa nos Meios de Comunicação de Massas em Moçambique”. http://web.educom.pt/~pr2002/pdf/norma_padrao.pdf.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2002. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Dicionário de Termos Linguísticos*. www.portaldalinguaportuguesa.org.
- DUARTE, Inês (2001). “Uso da língua e criatividade”, in *Actas do Colóquio – A Linguística na Formação de Professores de Português*. Porto: CLUP.
- DUARTE, I. M. (2010). “Gramática, literatura e ensino do português: uma exemplificação em três tempos”. MARÇALO, M. J. et al. (ed.). *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras*. Évora: Universidade de Évora.
- DUBOIS, J. et al. (2001). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris: Larousse.
- DUNETON, Claude (1990). *Le Bouquet des Expressions Imagées*. Paris, Seuil.
- DURIEUX, Christine (2008). “Mettre la main sur le figement lexical”. *Revista Meta, Journal des Traducteurs / Translators' Journal*, vol. 53, nº2, pp. 324-332. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal
- ECO, U. (1996). *A Procura da Língua Perfeita*. Lisboa: Editorial Presença.
- ELA – Études de Linguistique Appliquée, FLE/FLS: un enjeu politique, social, culturel et éthique*, nº 133, 2004/1. Paris: Klincksieck.
- Everett, D. (2009). “Pirahã Culture and Grammar: A Response to Some Criticisms”. *Language*, Vol. 85, nº 2, pp. 405-442.

- FARIA, J. D. M. V. (2005). *Mia Couto – Luandino Vieira. Uma leitura em Travessia pela Escrita Criativa ao Serviço das Identidades*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Universidade do Minho.
- FEITOSA, M. M. M. (2007). “O espaço da imaginação ou a imaginação do espaço em *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*, de Mia Couto”. http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2007/03_artigo_de_marcia_manir_miguel_feitosa.pdf.
- FIGUEIREDO, O. M. (2002). “O ficcionário de *O Último Voo do Flamingo* de Mia Couto”. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, XIX, pp. 521-538.
- FIRMINO, G. (2004). “A situação do português no contexto multilingue de Moçambique”. VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/mes/06.pdf>.
- FIRMINO, Gregório (2008a). “Processo de transformação do Português no contexto pós-colonial de Moçambique”. Colóquio *Português, Língua Global*, 25 de março, Maputo.
- FIRMINO, Gregório (2008b). “Nomes dos *vatonga* de Inhambane: entre a ‘tradição’ e a ‘modernidade’”. *Etnográfica*, 12 (1), pp. 129-141.
- FONSECA, I. *et al.* (2001). *A Linguística na Formação do Professor de Português. Actas*. Porto: CLUP.
- FONSECA, M.N. S. e M. Z. F. CURY (2008). *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica.
- FONTANET, Mathilde (2005). “Temps de créativité en traduction”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 50 n° 2. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- FORESTAL, Chantal (2004). “FLE/FLS, un enjeu politique, social, culturel et éthique”, *ELA – Études de Linguistique Appliquée, FLE/FLS: un enjeu politique, social, culturel et éthique*, n° 133, 2004/1. Paris: Klincksieck.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- FRADIN, B. (1997). “Les mots-valises: une forme productive d’existants impossibles?”. In CORBIN, D. *et al.* (ed.), *Mots possibles et mots existants*. Forum de morphologie. *Actes du colloque de Villeneuve d’Ascq. Silexicales*, n° 1.
- FRADIN, B. (2000). “Combining forms, blends and related phenomena”. In DOLESCHAL, U. & A. THORNTON (eds), *Extragrammatical and marginal morphology*. Munique: Lincom Europa.

- FRADIN, B., F. KERLEROUX e M. PLÉNAT (ed.) (2009). *Aperçus de morphologie du français*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- FRADIN, B., F. MONTERMINI e M. PLÉNAT (2009). “Morphologie grammaticale et extragrammaticale”. In FRADIN, B., F. KERLEROUX e M. PLÉNAT (ed.) (2009). *Aperçus de morphologie du français*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- FRAGA, R. (2009). “Mia Couto e Manoel de Barros: uma efusão lírica e existencial nas figuras do Mendigo e Andarilho”. *Revista África e Africanidades*, Ano 2, nº 7.
- FRASER, B. (1970). «Idioms within a transformational grammar». *Foundations of Language*, nº 6.
- FROTA, Maria Paula (2000). *A singularidade na escrita tradutora – linguagem e subjectividade nos estudos de tradução, na linguística e na psicanálise*. Campinas, SP: Pontes.
- GALISSON, Robert (1987). “Les dictionnaires de parodie comme moyens de perfectionnement en langue française”. *Etudes de Linguistique Appliquée*, 67, pp. 57-118.
- GALISSON, Robert (1991). *De la langue à la culture par les mots*. Paris: CLE International.
- GALISSON, Robert e D. COSTE (1976). *Dictionnaire de Didactique des Langues*. Paris: Hachette.
- GAMBIER, Yves (1993). «Praséologie et terminologie en traduction et interprétation». *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 38, nº 2. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- GARCÍA, F. (sd). “A mítica telúrica moçambicana em *A varanda do frangipani*, de Mia Couto: vertentes do real maravilhoso na literatura contra-hegemônica da África lusófona”. <http://www.flaviogarcia.pro.br>.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982). “Los pobres traductores buenos”. http://elpais.com/diario/1982/07/21/opinion/396050405_850215.html.
- GASPAR, A. B., A. L. SANTOS e C. I. DIOGO (2008). «Inovação lexical nos textos de Mia Couto». *RILP* nº 12, pp. 58-63.
- GAUVIN, L. (2004). *La fabrique de la langue*. Paris: Seuil.
- GLISSANT, Edouard (1995). “L’imaginaire des langues” in *Introduction à une poétique du divers*, Montreal: PUM, Paris: Gallimard. Citado por WAMNA, Jean-Stanislav (2012). *L’écriture de la rencontre Afrique-Occident. Les espaces de l’intersubjectivité le problème de la traduction dans le roman*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de Paris-Est.

- GLOVER, A. J. *et al.* (1989). *Handbook of Creativity*. Nova Iorque: Penum Press.
- GODARD, Barbara (2001). “L’éthique du traduire: Antoine Berman et le «virage éthique en traduction»”. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, Vol. 14, n° 2, pp. 49-82.
- GONÇALVES, C. A. (2003). “Blends lexicais em português: não-concatenatividade e correspondências”. *Veredas, Rev. Est. Ling.*, Juíz de Fora, Vol. 7, n° 1 e 2, pp. 149-167.
- GONÇALVES, C. A. (2004). “Processos morfológicos não-concatenativos: tipologia e funcionalidade”. *ALFA – Revista de Linguística*, Araraquara, Vol. 48, n° 1, pp. 9-27.
- GONÇALVES, Perpétua (2000a). “(Dados para a) História da Língua Portuguesa em Moçambique” (3 p.). <http://cvc.instituto-camoes.pt/hlp/geografia/index.html>.
- GONÇALVES, Perpétua (2000b). “Para uma aproximação Língua-Literatura em Português de Angola e Moçambique”. *Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n° 4. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
- GONÇALVES, Perpétua (2004). «Towards a unified vision of classes of language acquisition and change: Arguments from the genesis of Mozambican African Portuguese». *Journal of Pidgin and Creole Languages*, 19:2, pp. 225-259.
- GONÇALVES, Perpétua. (2010). *A génese do português de Moçambique*. Lisboa: INCM.
- GONZALEZ, Gladys (2003). “L’équivalence en traduction juridique: Analyse des traductions au sein de l’Accord de libre-échange Nord-Américain (ALENA)”. Projeto de Investigação dirigido por Louis JOLICOEUR, Universidade de Laval, Faculté des Lettres. <http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/21362/ch03.html>.
- GONZÁLEZ REY, Isabel (2002). *La phraséologie du français*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- GRECIANO, Gertrud (1983). *Signification et dénotation en allemand, La sémantique des expressions idiomatiques*. In *Recherches linguistiques*, IX. Metz: Université de Metz.
- GREIMAS, A. J. (1960). “Idiotismes, proverbes, dictons”. *Cahiers de Lexicologie*, n° 2, pp. 41-61.
- GRESILLON, Almuth (1984). *La règle et le monstre: le mot-valise. Interrogations sur la langue à partir d’un corpus de Heinrich Heine*. Tübingen: Niemeyer.

- GRESILLON, Almuth e MAINGUENEAU, Dominique (1984). "Polyphonie, proverbe et détournement". *Langages*, 73, pp 112-125.
- GROSS, Gaston (1996). *Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*. Paris: Ophrys.
- GROSS, M. (1982). "Une classification des phrases figées en français". *Revue Québécoise de Linguistique*, Vol. 11, n° 2, Presses de l'Université du Québec.
- GROSS, M. (1985). "Sur les déterminants dans les expressions figées.". *Langages* n° 79, pp. 89-117.
- GRUNIG, Blanche (1990). *Les mots de la publicité*. Paris: Presses du CNRS.
- GUIMARÃES ROSA, João (2001, 1ª edição 1946), *Sagarana*, São Paulo: Nova Fronteira. Traduzido em francês por J. Thiériot em 1998, Paris: Albin Michel.
- GUILBERT, L. (1975). *La créativité lexicale*. Paris: Larousse.
- GUIRAUD, P. (1973). *Les locutions françaises*. Paris: PUF.
- GUIRAUD, P. (1986). *Structures étymologiques du lexique français*. Paris: Payot.
- HAMIDA, Thouraya Ben Amor Ben (2008). «Défigement et traduction intralinguale et interlinguale». *Revista Meta, Journal des Traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 53, n° 2. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- HORN, S. R. N. (2013). "Heteroglossia bakhtiniana. Estratégias discursivas no texto para crianças". <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno05-13.html>.
- HUDSON, J. (1998). *Perspectives on fixedness: applied and theoretical. Lund Studies in English 94*. Lund: Lund University Press.
- IGNÁCIO, E. de F. e E. C. ANDRADE (2008). "Três sincronias comparadas: um estudo do português de Portugal, do Brasil e de Moçambique, à luz de Alves Redol, Guimarães Rosa e Mia Couto". *Revista de Letras Norte@mentos*, n° 1.
- ISQUERDO, A. N. e I. M. ALVES (2007). *As ciências do léxico. Lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: Associação Editorial Humanitas.
- JAKOBSON, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". In BROWER, R. A. (ed). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press.
- JAKOBSON, R. (1963). *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit.
- JORGE, A. (2000). "Em direcção ao primeiro léxico de usos do português moçambicano". *Veredas*, Tomo 2, Vol. 3. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Porto: Fundação Engº António de Almeida.

- JORGE, G. (1997). “Reflexões em torno da tradutologia das construções fraseológicas na perspectiva interlínguas”. *Polifonia* nº 1. Lisboa: Colibri.
- JORGE, G. (1999). “Da palavra às palavras. Alguns elementos para a tradução das expressões idiomáticas”. *Polifonia* nº 2. Lisboa: Colibri.
- JORGE, G. (2003). “La langue de la traduction: les prosodies de Mia Couto”. in LOPEZ, J. S. & R. L. CARRILLO, *Le français face aux défis actuels. Histoire, langue et culture*, vol. 1, Universidade de Granada: APFUE-GILEC. Atas do VI Colóquio Internacional de Linguística Francesa, Universidade de Granada.
- JORGE, G. (2005). “Periplo pola fraseoloxía portuguesa: abordaxe lexicográfica”. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, nº 7. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.
- JORGE, G. (2010). “Créativité et expression figée: entre syntaxe et sémantique”. In CASTRO, C. A. e F. M. B. CAMPA (eds) (2010). *Liens linguistiques. Études sur la combinatoire et la hiérarchie des composants*. Berne: Peter Lang.
- JORGE, G. e S. JORGE (1997). *Dar à língua. Da comunicação às expressões idiomáticas*. Lisboa: Cosmos.
- KLEIBER, G. (1999). “Proverbe : sens et dénomination”, in Gréciano, G. (ed.), *Micro-et macro-lexèmes et leur figement discursif*. Louvain-Paris: Peeters, pp. 57-76.
- KLEIBER, G. (2000). “Sur le sens des proverbes”. *Langages*, nº 139, pp. 39-58.
- KLEIBER, G. (2010). “Proverbes : transparence et opacité”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 55, 1. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- KLEIN, J.-R. e B. LAMIROY (2005). “Le problème central du figement est le semi-figement”, in BALIBAR, A. e C. VAGUER (eds), *Le semi-figement*, *LINX*, 53, pp. 135-154.
- KLEIN, J.-R. e B. LAMIROY (2005). “Relations systématiques entre paires d'expressions verbales figées à travers quatre variétés de français”. *Actes du Colloque interdisciplinaire - Phraséologie 2005 : La phraséologie dans tous ses états*, Centre d'étude des lexiques romans (CELEXROM) et Centre for English Corpus Linguistics (CECL), Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 13-15 de outubro 2005.
- KOUROUMA, Ahmadou (1997). “Le processus d'africanisation des langues européennes”. *Nouvelles du Sud*, nº 26.
- LABAN, M. (1998). *Encontro com escritores: Moçambique*. Porto: Fundação Eng António de Almeida.

- LADMIRAL, J.-R. (2014). *Sourcier ou cibliste*. Paris: Les Belles Lettres, Col. Traductologiques.
- LAKOFF, G. e M. JOHNSON (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LANG, M. F. (1990). *Spanish word formation – productive derivational morphology in the modern lexis*. Londres: Routledge.
- LANGLOTZ, A. (2006). *Idiomatic creativity: a cognitive-linguistic model of idiom-representation and idiom-variation in English*. Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- LAMBERT, J. (1995). “Translation, Systems and Research. The contribution of Polysystem Studies to Translation Studies”, in GAMBIER, Y., *Orientations européennes en traductologie*. Turku: Universidade de Turku (ed.).
- Langue française*, nº 140, 2003. *La productivité morphologique en questions et en expérimentations*. Paris: Larousse.
- LARANJEIRA, J. P. (2001). “Mia Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa”. *Revista de Filología Románica*, Anejos, 11, pp. 185-205.
- LE BEL, Edith (2006). “Traduire la phraséologie : réflexions méthodologiques et étude de cas”. *Ræl*, nº 5.
- LEDERER, Marianne (1994). *La traduction aujourd’hui. Le modèle interprétatif*. Paris: Hachette.
- LEFEVERE, André (1975). *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blue-print*. Amesterdão: Van Gorcum.
- LEFEVERE, André (ed.) (1992). *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. Londres, Nova Iorque: Routledge.
- LEITE, A. M. (1998). *Oralidades & Escritas*. Lisboa: Colibri.
- LEITE, A. M. (2003). *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Colibri.
- LETURGIE, Arnaud (2011). “Un cas d’extragrammaticalité particulier: les amalgames lexicaux fantaisistes”. *Lingvistika*, 01.
- LISBOA, António Maria (1980). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOBO ANTUNES, António (2001). *Que farei quando tudo arde?*. Lisboa: Dom Quixote.

- LOPES, A. J. *et al.* (2002). *Moçambicanismos: para um léxico do Português Moçambicano*. Maputo: Livraria Universitária.
- LOPES, J. de S. M. (2000). “Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique”. *Afroletras, Revista de Artes, Letras e Ideias*, nº 5.
- LYONS, J. (1979). *Introduction to the theoretical linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LYONS, J. (1977). *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MACHUNGO, I. (2001). *Neologisms in Mozambican Portuguese*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de Gana.
- MACIEL, C. (2004). “Língua portuguesa: diversidades literárias – o caso das literaturas africanas”. *Atas do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MAGALHÃES, Júlio (2010). *Longe do meu coração*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- MAINGUENEAU, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: Dunod.
- MALBLANC, Alfred (1963). *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Paris: Didier.
- MAQUÊA, V. L. da R. (2007). *Memórias inventadas: Um estudo comparado entre Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum e Um rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de São Paulo.
- MARÇALO, M. J. e M. do C. FONSECA (2007). “Países e Regiões Lusófonos: Aspectos da Experiência de uma Gramática Prática da Língua Portuguesa”. *Atas da Conferência Internacional, Diálogos com a Lusofonia: um encontro na Polónia*, 10 e 11 de dezembro, Universidade de Varsóvia.
- MARQUES, Isabel Simões (2013). “Écrivains et plurilinguisme: le cas du français comme langue d'écriture”. Centro de Linguística da Universidade Nova, <http://ler.letras.up.pt>.
- MARTINET, A. (1961). *Éléments de Linguistique Générale*. Paris: Armand Colin.
- MARTINS, A. J. M. (2006). *O Universo do Fantástico na produção contista de Mia Couto: potencialidade de leitura em alunos do ensino básico*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- MARTINS-BALTAR, M. (1995). “Énoncés et motifs usuels: figures de phrase et procès en déraison”, in *La locution en discours. Cahiers du Français Contemporain*. Paris: Didier Erudition.

- MARTINS-BALTAR, M. (textos reunidos por) (1995). *La locution en discours. Cahiers du Français Contemporain*. Paris: Didier Erudition.
- MARTINS-BALTAR, M. (textos reunidos por) (1997). *La locution entre langues et usages*. Fontenay Saint-Cloud: ENS Edition.
- MATA, Inocência (2001). “Literaturas africanas de língua portuguesa: redes de cumplicidade, perversas fronteiras” in *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*. Lisboa: Mar Além.
- MATEUS, M. H. et al. (1990). *Fonética, Fonologia e Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- MATEUS, M. H. et al. (2003, 5ª ed.). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- MATOS, Maria Vitalina (2001). *Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Verbo.
- MATTOS, S. e A. T. COUTO (2007). “O Último Voo do Flamingo numa Terra Sonâmbula: um Estudo sobre Literatura Moçambicana”. http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf
- MEJRI, S. (1997). *Le figement lexical – Descriptions linguistiques et structuration sémantique*. Tunis: Publications de la Faculté de Lettres de la Manouba.
- MEJRI, S. (1999). “Unité lexicale et polylexicalité”. *Revue Linx – Le statut d’unité lexicale*, nº 40, pp. 79-93.
- MEJRI, S. (dir.) (2008). *La traduction des séquences figées / The Translation of Frozen Sequences*. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 53, nº 2. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal.
- MEL’ČUK, I., A. CLAS e A. POLGUÈRE (1995). *Introduction à la lexicologie explicative et combinatoire*. Louvain-la-Neuve: Duculot.
- MEL’ČUK, I. (2010). “La phraséologie en langue, en dictionnaire et en TALN”, in http://www.iro.umontreal.ca/~felipe/TALN2010/Xml/Papers/all/taln2010_submission_207.pdf.
- MEL’ČUK, I. (2013). “Tout ce que nous voulons savoir sur les phrasèmes, mais...”. *Cahiers de Lexicologie, L’Unité en science du langage*, nº 102, pp. 129-149.
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture poétique de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri (1995). “Traduire ce que les mots ne dissent pas mais ce qu’ils font”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 40, nº 3, pp. 514-517. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal.

- MESCHONNIC, Henri (1997). *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*. Paris: Hachette.
- MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MEYNARD, Isabelle (s.d.). «Quelques solutions aux problèmes de reconnaissance et d'équivalence des combinaisons lexicales à des fins de traduction». www.uzei.com. Centre Basque de Terminologie et Lexicographie.
- MEYRI, S. (dir.) (2008). «La traduction des jeux de mots». *Equivalences*, n° 35/1-2, Bruxelles.
- MEZMAZ, Meryem (2010). *Problems of Idioms in Translation. Case Study : First Year Master*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Mentouri University – Constantine, Argélia.
- MIRANDA, M. G. (2008). “Representações da cultura Moçambicana: uma leitura de *Cada Homem é Uma Raça*, de Mia Couto”. XI Congresso Internacional da ABRALIC, *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP.
- MISRI, Georges (1986). *La traduction des figements et des modèles dans Les Mille et Une Nuits*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de Paris 3.
- MISRI, Georges (1990). “La traductologie des expressions figées”, in Lederer M. (ed.), *Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskowitch*. Paris: Minard.
- MONTREYNAUD, F. et al. (1989). *Dictionnaire des proverbes et dictons*. Paris: Le Robert.
- MORAES, A. M. R. (2003). “A palavra em busca da palavra em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. I Simpósio de Literatura e Língua Portuguesa, *Intersecções* n° 1.
- MORAES, A. M. R. (2004). “A conciliação da escrita e da oralidade em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. IX Congresso da ABRALIC, *Travessias*, Porto Alegre: UFRGS.
- MORAES, A. M. R. (2007). *Inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto*. São Paulo: Annablume.
- MORAES, A. M. R. (2008). “Estrear caminhos: reflexões acerca do uso livre da língua em Mia Couto”. Atas do I Simpósio Mundial de estudos de Língua Portuguesa, São Paulo, Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas. www.dialogarts.uerj.br.
- MOUNIN, Georges (1955). *Les Belles Infidèles. Essai sur la traduction*. Paris: Cahiers du Sud.

- MOUNIN, Georges (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). “Trepadeira submersa”, *Amantes e outros contos*. Lisboa: Editorial Presença.
- MÜNSTER, Morton (2009). “Criação idiomática na obra de Mia Couto”. *Revista Limite*, Vol. 3, 159-170.
- NETO, A. R. V. (1999). “A reinvenção da tradição e o resgate de culturas de sobrevivência em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto”. In FERREIRA PORTO, M. F. et al. (orgs), *Letras em Revista* nº 1. Rio de Janeiro: Ed. Da Universidade Estácio de Sá (UNESA).
- NEVES, Orlando (1991). *Dicionário de Frases Feitas*. Porto: Lello & Irmão-Editores.
- NEVES, Orlando (2002). *Dicionário de nomes próprios*. Lisboa: Editorial Notícias.
- NEWMARK, P. (1981). *Approaches to translation*. Nova Iorque: Pergamon Press.
- NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of translation*. Nova Iorque: Prentice Hall.
- NEWMARK, P. (1991). *About Translation*. Bristol: Longduun Press.
- NGOMANE, N. (2004). *A escrita de Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa e a estética do Realismo Maravilhoso*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à Universidade de São Paulo.
- NIDA, Eugène (1964). *Toward a Science of Translating with Special reference to Principles and procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill
- NIDA, Eugene A. e Charles R. TABER (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill Publishers.
- Noesis*, Revista trimestral, nº 72 janeiro/março, 2008, Ministério da Educação, Direção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular, Dossier Escrita Criativa.
- NORD, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publisching.
- NOUMSSI, Gérard Marie (2009). *La créativité langagière dans la prose romanesque d’Ahmadou Kourouma*. Paris: L’Harmattan.
- NUNES, A. M. B. (2002-2003). “A (re)utilização da prefixação em Mia Couto”, *RUA-L (Revista de Letras da Universidade de Aveiro)*, nº 19-20, pp 85-98.
- NUNES, A. M. B. (2003). *A Linguagem Mia Coutiana de Mar Me Quer e Na Berma de Nenhuma Estrada*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Universidade de Aveiro.

- NUNES, A. M. B. (2004). “A leitura e des(re)construção das amálgamas de Mia Couto por alunos de PLE”. *Cadernos do PLE* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- NUNES, A. M. B. e H. M. V. D. MENDES (2004). “Alguns aspectos da reformulação parafrástica e não parafrástica em José Saramago e Mia Couto”. *Atas do XIX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, APL, pp. 623-630.
- NUNES, A. M. B. e R. L. COIMBRA (2007). “Um estudo da amálgama e do seu valor metafórico em Mia Couto. *Atas do VI Congresso Internacional de Linguística Geral*, Santiago de Compostela (3 a 7 de maio de 2004), Vol. 2, Tomo 1. Madrid: Arco Libros.
- O’NEILL, Alexandre (1995). *Poesias completas.1951/1986*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ORTÍZ ALVAREZ, M. L. (1999). «Dicionário de expressões idiomáticas ou dicionário fraseológico?». *Revista de Línguas e Letras*, Cascavel, Paraná, nº 2, Vol. 2, pp. 83-96.
- ORTÍZ ALVAREZ, M. L. e E. U. UNTERNBÄUMEN (orgs.) (2011). *Uma (Re)visão da Teoria e da Pesquisa*. Campinas: Pontes.
- ORTÍZ ALVAREZ, M. L. (org.) (2013). *Tendências Atuais na Pesquisa Descritiva e Aplicada em Fraseologia e Paremiologia*. Vol. 1 e Vol. 2. Campinas: Pontes.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. (1999). *Théories et pratique de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin.
- OSEKI-DÉPRÉ, I. (2007). *De Walter Benjamin à nos jours...* Paris: Honoré Champion.
- OTÍN, B. C. (2008). “A transculturação em *O Outro Pé da Sereia*: Uma análise da filosofia do romance de Mia Couto”. *Revista Crioula*, nº3.
- OuLiPo (2002). *Abrégé de littérature potentielle*. Paris: Mille et une nuits.
- PALMA, Silvia (2007). *Les éléments figés de la langue*. Paris: L’Harmattan.
- PAVEL, Silvia (1995). «Bibliographie de la phraséologie». *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 40, nº 4, pp. 632-653. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal.
- PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- PECMAN, Mojca (2004). “L’enjeu de la classification en phraséologie”. *Actes du Congrès EUROPHRAS 2004*. Baltmannsweiler: Max Niemeyer Verlag.

- PECMAN, Mojca (2005). “De la phraséologie à la traductologie proactive : essai de synthèse des fondements théoriques sous-tendant la recherche en phraséologie”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 50, nº 4. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- PESSOA, F. (1946, 10ª ed. 1993). “O Guardador de Rebanhos”. In *Poemas de Alberto Caeiro*. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática.
- PETROV, P. (2001). “Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea”. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Universidade de Évora.
- PICCOLI, J. (2001). “A língua portuguesa da África lusófona. Uma proposta de ensino através da literatura”. *Revista Philologus*, Ano 7, nº 19.
- PINAULT, Georges-Jean (2013). “Benveniste et l’invention du discours”, *Fabula-LhT*, nº 11, “1966, annus mirabilis”, dezembro 2013, URL: <http://www.fabula.org/lht/11/pinault.html>.
- PINKER, S. (1999). *Words and rules: The ingredients of language*. Nova Iorque: Basic Books.
- PINKER, S. e R. JACKENDOFF (2005). “The Faculty of Language: What's Special about it?” *Cognition*, 95 (2), pp. 201-236.
- PINTO, N. B. (1993). *Dicionário do palavrão e afins*. Lisboa: Bicho da Noite.
- PLAZA, M. S. (2008). “Pontos de contacto e diferenza : a tradución de expresións idiomáticas e refráns metafóricos e metonímicos”. *Cadernos de Fraseoloxía Galega*, nº 10. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta da Galicia.
- POPOVIC, Anton (1976). *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, Alberta: Universidade de Alberta.
- POSTIGO, Maria Josefa (2005). “Os provérbios de Don Quijote de la Manche nas Traduções em Português”. *Revista Veredas*, nº 3.
- PRÉVERT, J. (1946). *Paroles*. Paris: Gallimard.
- PRIVAT, Maryse (1998). “A propos de la traduction des proverbes”. *Revista de Filología Románica*, nº 5, pp 281-289.
- PROUST, M. (1954). *A la recherche du temps perdu*. Vol. III (*La prisonnière, La fugitive, Le temps retrouvé*). Edição revista e anotada por Pierre Clarac e André Ferré. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- PROUST, Marcel (1971). *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.

- PRUVOST, Jean e J.-F. SABLAYROLLES, (2003). *Les néologismes*. Paris: PUF.
- PYM, Anthony (1992). *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communicatio*. Nova Iorque: Peter Lang.
- PYM, Anthony (1998). *Method in translation history*. Manchester: St Jerome Publishing.
- QUEMON, Fernande Ruiz (2011). “O espazo da tradución das expresións idiomáticas na clase de FLE (Francés como lingua estranxeira)”. In *Cadernos de Fraseoloxía Galega* nº 13. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, Xunta da Galicia.
- QUENEAU, R. (1972). *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard.
- QUITOUT, Michel & Julia Sevilla Muñoz (2009). *Traductologie, proverbes et figements*. Paris: L’Harmattan.
- Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- RECANATI, François (1982). *Les Énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*. Paris: Minuit.
- REIS, Carlos (2008, 2ª ed.). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.
- RENNER, V. (2006). “Dépasser les désaccords: pour une approche prototypiste du concept d’amalgame lexical”. In PEREIRO, M. e H. DANIELS. *Le désaccord*. Nancy: Publications de l’AMAES.
- REY, Alain (1976-1). “Néologisme : un pseudo-concept ?”. In *Cahiers de Lexicologie* nº 28, pp. 3-17.
- RIBEIRO, Aquilino (2002). *O romance da raposa*. Lisboa: Bertrand.
- RICOEUR, Paul (2004 a). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- RICOEUR, Paul (2004 b). «Cultures, du deuil à la traduction». *Le Monde*, 25.05.2004, http://palimpsestes.fr/morale/livre2/dialectique/crises/ricoeur_culture.html.
- RIO-TORTO, G. M. (2008/2009). “Operações e paradigmas genolexicais do Português”. *Filologia e Linguística Portuguesa*, 10/11, pp. 39-60.
- RIO-TORTO, G. (2008). “Verbes néologiques en portugais: les choix de Mia Couto”, in B. FRADIN (ed), *La raison Morphologique, Volume d’hommage à Danielle Corbin*. Amesterdão/Filadélfia: John Benjamins.

- RIO-TORTO, G. M. (1998). *Morfologia Derivacional. Teoria e Aplicação ao Português*. Porto: Porto Editora.
- MARTINS, C. (2006). *O Entrelaçar das Vozes Mestiças. Análise das Poéticas de Alteridade na Ficção de Édouard Glissant e Mia Couto*. Estoril: Príncipe Editora.
- ROSÁRIO, Lourenço (1989). A Narrativa Africana de Expressão Oral. ICALP/Angolê – Coleção Diálogo: Convergência. PDF, http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=28.
- ROTHWELL, Ph. (2004). *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*. Lewisburg: Bucknelle University Press.
- RUWET, Nicholas (1983). “Du bon usage des expressions idiomatiques dans l’argumentation en syntaxe générative”. *Revue québécoise de linguistique*, 13/1.
- RYDMING, A. F. (2004). “Le défi du procédé synecdochique en traduction”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 49/4. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal.
- SABLAYROLLES, J.-F. (1996-1997). “Néologismes, une typologie des typologies”. *Cahiers du C.I.E.L.*, UFR EILA, Universidade Paris 7, 11-48.
- SABLAYROLLES, J.-F. (2000). *La néologie en français contemporain. Examen du concept et analyses de productions néologiques récentes*. Paris: Champion.
- SANTILLI, M. A. (1999). “O fazer-crer, nas histórias de Mia Couto”. Universidade de São Paulo, *Via Atlântica* nº 3.
- SANTOS, António N. (1990). *Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas*. Lisboa: João Sá da Costa.
- SARAMAGO, J. (2000). *A caverna*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, J. (2002). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.
- SAUSSURE, Ferdinand (1972). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- SAÚTE, N. (1998). *Os habitantes da memória*. Mindelo: Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1985, trad. de Berman). “Des diferentes méthodes du traduire”. Traduzido por Antoine Berman. In BERMAN, A. et al. (1985). *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Mauvezin: T.E.R.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003, tradução de José Miranda Justo). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. (Título original: *Ueber die Verschiedenen Methoden des Uebersetzens*). Edição bilingue. Porto: Porto Editora.

Seminário Internacional de Pesquisa em Leitura e Patrimônio, 6º, agosto 2007, Universidade de Passo Fundo: UPF.

SEMUJANGA, Josias (2001). “De l’africanité à la transculturalité: éléments d’une critique littéraire dépolitisée du roman”. *Études françaises*, Vol. 37, n° 2, p. 133-156.

SENGHOR, Leopold Sédar (1977). *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l’Universel*. Paris: Editions du Seuil.

SERRAS PEREIRA, M. (1998). *Da língua de ninguém à praça pública*. Lisboa: Fim de Século.

SEVILHA, Julia *et al.* (1998). *877 Refranes españoles con su correspondencia catalana, gallega, vasca, francesa e inglesa*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

SEVILLA, Julia (2000). “Les proverbes et les phrases proverbiales français, et leurs équivalences en espagnol”. *Langages*, Vol. 34, n° 139.

SCHEMANN, H. e L. SCHEMANN-DIAS, (s.d.). *Dicionário Idiomático: Português/Alemão*. Max Hueber Verlag. Braga: Livraria Cruz.

SILVA, A. C. (2008). “A escrita pós-moderna de Mia Couto”. *Estudos Lingüísticos*, São Paulo, 37 (3), pp. 309-316.

SILVA, A. S. (2006). *Guimarães Rosa e Mia Couto: Ecos do Imaginário Infantil*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Universidade de São Paulo.

SILVA, L. M. (2011). “O Lugar da memória em *A varanda do Frangipani*, de Mia Couto: a insólita varanda, entre tradição e modernidade.” XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 7 a 10 de agosto 2011.

SILVA, Manoel de Souza (1996). *Do alheio ao próprio*. São Paulo: Edusp; Goiânia: Ed. da UFG.

SIMÕES, Guilherme A. (1993). *Dicionário de expressões populares portuguesas. Arcaísmos, regionalismos, calão e gíria, frases feitas, lugares-comuns, aporuguesamentos, estrangeirismos, curiosidades da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote.

SIMON, Sherry (2005). “Interférences créatrices: poétiques du transculturel”. *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, n° 010, Culiacán, México, pp. 111-119

SINCLAIR, J. M. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.

- SNELL-HORNBY, Mary. (2012). “A estrangeirização de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos de tradução”. *Pandaemonium*, São Paulo, Vol. 15, nº 19.
- SOUSA, I. M. (2003). “Guimarães Rosa e Mia Couto, contradições da herança: a língua portuguesa como língua metafísica na criação literária”. *Scripta*, Belo Horizonte, Vol.7, nº 1, pp. 286-294.
- SOUSA, L. M. (2009). “A Interversão do Código Linguístico em Mia Couto”. *Babilónia*, nº 6/7.
- SOUZA, José Pinheiro (1998). “Teorias da tradução: uma visão integrada”. *Revista de Letras*, nº 20, Vol. 1/2.
- STEINER, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- SUCHET, Myriam (2009). *Outils pour une traduction postcoloniale*. Paris: Éditions des Archives contemporaines.
- SVENSSON, M. H. (2002), *Analyse de critères de figement. Aspects syntaxiques, sémantiques et pragmatiques pour l'identification des expressions figées en français contemporain*.
<http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/fra/Svensson.pdf>.
- TAVARES, Gonçalo M. (2005). *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.
- TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz (2008). *Narrativas da Moçambicanidade. Os romances de Paulina Chiziane e Mia Couto e a reconfiguração da identidade nacional*. Tese de doutoramento, inédita, apresentada à UnB, Brasília.
- TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz (2010). “Reconfiguração da moçambicanidade nos romances de mia Couto e Paulina Chiziane”. *Revista Mosaico*, Vol. 3, nº 1, pp.81-91, jan./jun.
- THOMASON, S. (2001). *Language contact: an introduction*. Georgetown: Georgetown University Press.
- TEIXEIRA, Ana (2009). “A voz e o corpo: hibridação na narrativa de Orlando Mendes, Mia Couto e Paulina Chiziane”. *Via Atlântica*, nº 16, p. 64.
- TOURY, Gideon (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation". In *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amesterdão-Filadélfia: John Benjamins.
- VEALE, T. (2006). “A Dynamic-type Hierarchy for Linguistic Creativity”.
http://afflatus.ucd.ie/Papers/Journal_KnowledgeBasedSystems_sdarticle.pdf.

- VENTURA, S. R. (2004). “Páginas da Terra: O papel da escrita em quatro romances de Mia Couto”. *Revista eletrônica da FIA*.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- VENUTI, L (1996). «O escândalo da tradução». *Tradterm3*, São Paulo.
- VENUTI, Lawrence (2000). *The Translation Studies Readers*. Londres : Routledge.
- VIETRI, S. (1985). *Lessico e Sintassi delle Espressioni Idiomatiche: una Tipologia Tassonomica dell'Italiano*. Nápoles: Liguori Editore.
- VILAÇA DE FARIA, J. D. M. (2005). *Mia Couto – Luandino Vieira, uma leitura em travessia pela escrita ao serviço das identidades*. Dissertação de mestrado, inédita, apresentada à Universidade do Minho, Braga.
- VILELA, Mário (2002). “As Expressões Idiomáticas na Língua e no Discurso”. *Atas do Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto*, Vol. 2. Porto: Universidade do Porto.
- VILLALVA, A. (2000). *Estruturas lexicais do português*. Lisboa: Almedina.
- VILLALVA, A. (2008). *Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- VINAY, Jean-Paul e Jean DARBELNET (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- VISETTI, Yves-Marie e Pierre CADIOT (2006). *Motifs et proverbes. Essai de sémantique proverbiale*. Paris: PUF.
- WILLIAMS, Claire (2007). “Amnésia, anestesia e sinestesia em Vinte e Zinco de Mia Couto”. In: LARANJEIRA, P. et al (org.). *Cinco Povos Cinco Nações. Estudos de Literaturas Africanas*. Coimbra: Novo Imbondeiro, pp. 167-173.
- WUILMART, F. (2000). “Traduire c’est lire” in *Écrire et Traduire*, LIBENS, Ch. (ed.). Bruxelas: Luce Pire.
- WUILMART, F. (2007). “Le péché de « nivellement » dans la traduction littéraire”. *Revista Meta, Journal des traducteurs / Translator's Journal*, Vol. 52, nº 3, pp. 391-400. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal.
- WILSON, Freeda C. (2010). “Um modelo de tradução baseado nos provérbios e suas metáforas : uma posição cognitiva”. *Translation Journal*, Vol. 14, nº 4.
- WRAY, A. & M. PERKINS (2000). “The functions of formulaic language: an integrated model”. *Language & Communication* 20 (1), pp. 1-28.

- XATARA, Claudia (2002). “La traduction phraséologique”. Revista *Meta, Journal des traducteurs / Translators' Journal*, Vol. 47, nº 3. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- XATARA, Claudia e W. L. OLIVEIRA (2008). *Novo PIP. Dicionário de provérbios, idiotismos e palavras em uso francês-português/português-francês*. São Paulo: Cultura.
- XATARA, Claudia *et al.* (2001). “As dificuldades na tradução de idiomatismos”. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, Vol. 8.
- YAGUELLO, Marina (1981). *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*. Paris: Seuil.
- YANG, Chunli (2010). “Cultural Differences on Chinese and English Idioms of Diet and the Translation”. *Englih Language Teaching*, Vol. 3, nº 1.
- ZABUS, C. (1991, 2ª edição de 2007). *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amesterdão e Atlanta: Rodopi.
- ZHANG, Qing (2010). “Applications of Functional equivalence Theory in English Translation of Chinese Idioms”. *Journal of Language Teaching and Research*, Vol. 1, nº 6.
- ZULUAGA, Alberto (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt: Peter Lang.
- ZULUAGA, Alberto (1999). “Aspectos de la traducción de expresiones fijas”. *Atas da Conferencia en el Congreso Lingüística 99*, La Habana.
- ZULUAGA, Alberto (2001). “Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas”, in *PhiN* 16, 67-83 [PhiN=Philologie in Internet: www.phin.de].

4. Dicionários

CNRTL – centre de Ressources Textuelles et Lexicales.

CORREIA, M. (coord.) (2010). *Vocabulário Ortográfico do Português*. Lisboa: ILTEC, Portal da Língua Portuguesa.

Dicionário de Termos Linguísticos, in www.portaldalinguaportuguesa.org.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 2002. Lisboa: Círculo de Leitores.

E-Dicionário de Termos Literários.

Grand Larousse de la Langue Française (1971). 7 Vol. Paris: Larousse.

Grand Robert de la Langue Française (GRF). <http://www.lerobert.com/espace-numerique/enligne/le-grand-robert-de-la-langue-francaise-en-ligne-12-mois.html>.

LITTRÉ, E. *Dictionnaire de la langue française*. <http://www.littre.org/>.

REY-DEBOVE, J. e A. REY (2011, edição revista). *Le Petit Robert*. Paris : Ed. LeRobert.

Trésor de la Langue Française (TLF) dicionário informatizado : <http://atilf.atilf.fr/>. Nancy: Nancy 2.

5. Sitigrafia

carloscastilhopais.files.wordpress.com

http://ec.europa.eu/translation/portuguese/guidelines/documents/styleguide_portuguese_dgt_pt.pdf

<http://ciberduvidas.pt>

<http://cvc.instituto-camoes.pt>

<http://cvc.instituto-camoes.pt/exercicios/>

<http://europhras.org>

<http://hugopeepbox.wordpress.com/2013/04/01/entrevista-com-alexandre-castro-caldas/>

<http://laurindalves.blogs.sapo.pt>

<http://mocambicanismos.blogspot.com/2009/01/f.html>

<http://palimpsestes.fr>

http://palimpsestes.fr/morale/livre2/dialectique/crises/ricoeur_culture.html

<http://praxematique.revues.org/1091?lang=en>

http://projetos.unematnet.br/revista_norteamentos/arquivos/001/artigos/artigo_everton.pdf

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3467/2/Rosto,%20%C3%ADndice>

<http://www.aip-iap.org/pt/publications>

http://www.alb.com.br/anais16/sem11pdf/sm11ss11_07.pdf

<http://www.angola-saiago.net>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/417573/nonce-word>

<http://www.ciberdividas.com>
<http://www.ciberdividas.com/pergunta.php?id=5117>
<http://www.citador.pt>
<http://www.cndp.fr/tdc/#top>
<http://www.cnrtl.fr/> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales)
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/proverbe/pres.htm>
<http://www.expression.fr>
<http://www.hkocher.info/>
<http://www.institutocamoes.pt/arquivos/literatura/miacontrabandista.htm>
http://www.iro.umontreal.ca/~felipe/TALN2010/Xml/Papers/all/taln2010_submission_207.pdf
http://www.iro.umontreal.ca/~felipe/TALN2010/Xml/Papers/all/taln2010_submission_207.pdf
<http://www.omniglot.com/language/proverbs/>
<http://www.pirainen.homepage.t-online.de>
<http://www.rbleditora.com/revista/artigos/celina3.html>
<http://www.soubh.com.br/plus/modulos/agenda/ver.php>
www.cm-pvarzim.pt
www.editoral-caminho.pt/ed_literatura_estrangeira/a_000113.html
www.homeoesp.org
www.homeoesp.org
www.portaldalinguaportuguesa.org
www.sudoestealentejano.com/literatura/paginas/mia_couto.htm
<http://tacansado.wordpress.com/2008/10/31/miacouto-perguntas-a-lingua-portuguesa>

Diversos

Jornal Record
Revista Sábado
Jornal Independente
Courrier International
Revista Pública
Diário de Notícias
Revista Vida
Jornal A Capital